

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

1930-1931. — N° 12

LA

PARAPSYCHOSE POÉTIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

présentée et soutenue publiquement le Mercredi 3 décembre 1930

PAR

Maurice-Pierre-Jules PLAZY

ÉLÈVE DU SERVICE DE SANTÉ DE LA MARINE

Né à TOULON (Var), le 20 août 1907.

Examineurs de la Thèse	{	MM. MICHELEAU, professeur	<i>Président.</i>
		BONNIN, professeur	{ <i>Juges</i>
		PERRENS, agrégé	
		CREYX, agrégé	

BORDEAUX

IMPRIMERIE DE L'ACADÉMIE ET DES FACULTÉS

Y. CADORET

3, PLACE SAINT-CRISTOLY, 3

1930

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX
FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

1930-1931. — N° 12

LA
PARAPSYCHOSE POÉTIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

présentée et soutenue publiquement le Mercredi 3 décembre 1930

PAR

Maurice-Pierre-Jules PLAZY

ÉLÈVE DU SERVICE DE SANTÉ DE LA MARINE

Né à TOULON (Var), le 20 août 1907.

Examineurs de la Thèse	{	MM. MICHELEAU, professeur.....	<i>Président.</i>
		BONNIN, professeur.....	{ <i>Juges.</i>
		PERRENS, agrégé.....	
		CREYX, agrégé.....	

BORDEAUX
IMPRIMERIE DE L'ACADÉMIE ET DES FACULTÉS
Y. CADORET
3, PLACE SAINT-CHRISTOLY, 3.

1930

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE DE BORDEAUX

M. SIGALAS..... Doyen.

PROFESSEURS HONORAIRES :

POUSSON, MOURE, PRINCETEAU, W. DUBREUILH, RIVIÈRE,
BARTHE, LE DANTEC, DENIGES.

PROFESSEURS

	MM.		MM.
Clinique médicale.....	N	Zoologie et parasitologie.....	MANDOUL.
id.....	CASSAET.	Médecine expérimentale.....	MAURIAC.
Clinique chirurgicale.....	CHAVANNAZ.	Clinique ophtalmologique.....	TEULIÈRES
id.....	BÉGOUIN.	Clinique chirurg. infantile et orthopédie.....	ROCHER.
Pathologie et thérapeutiques générales.....	CARLES.	Clinique gynécologique.....	GUYOT.
Clinique d'accouchements.....	ANDÉRODIAS.	Clinique méd. des maladies des enfants.....	CRUCHET.
Anatomie pathol. et microscopie clinique.....	SABRAZÈS.	Chimie biologique et médicale.....	DELAUNAY.
Anatomie.....	VILLEMIN.	Physique médicale et pharmaceutique.....	SIGALAS.
Anatomie générale et histologie.....	G. DUBREUILH.	Médec. coloniale et clin. des mal. exotiques.....	BONNIN.
Physiologie.....	PACHON	Clinique des malad. cutanées et syphilitiques.....	PETGES.
Hygiène.....	AUCHÉ.	Clinique des maladies des voies urinaires.....	DUVERGEY
Médecine légale et déontologie.....	LANDE.	Clinique des malad. nerveuses et mentales.....	ABADIE.
Electroradiologie et clin. d'électricité médic.....	RÉCHOU.	Clinique d'oto-rhino-laryngologie.....	PORTMANN.
Chimie.....	CHELLE.	Toxicologie et hygiène appliquée.....	LABAT.
Botanique et matière médicale.....	BEILLE.	Hydrologie thérapeutique et climatologie.....	SELLIER.
Pharmacie.....	DUPOUY.		

MM. MICHELEAU, LEURET, DUPÉRIÉ (Médecine générale).

AGRÉGÉS EN EXERCICE :

	MM.		MM.
Anatomie.....	DUBECQ.	Maladies mentales.....	PERRENS.
id.....	DUFOUR.	Chirurgie générale.....	PAPIN.
Histologie.....	LACOSTE.	id.....	JEANNENEY.
Anatomie pathologique.....	MURATET.	id.....	CHARRIER.
Parasitologie et sciences naturelles.....	R. SIGALAS.	id.....	LOUBAT.
Médecine générale.....	CRÉFYX.	Obstétrique.....	PERY.
id.....	N.	id.....	N.
id.....	AUBERTIN.	Ophtalmologie.....	BEAUVIEUX.
id.....	DAMADE	Dermatologie et syphiligraphie.....	JOULIA.
id.....	PIÉCHAUD.	Pharmacie.....	GOLSE.
id.....	DELMAS-MARSALET.	Chimie générale pharmaceut. et toxicologie.....	VITTE

COURS COMPLÉMENTAIRES :

	MM.		MM.
Clinique dentaire.....	CAVALIÉ.	Préiculture.....	FAUGÈRE.
Médecine opératoire.....	PAPIN.	Démonstrations et préparations pharmac.....	N.
Accouchements.....	N.	Pharmacie chimique.....	GOLSE.
Ophtalmologie.....	CABANNES.	Zoologie et parasitologie.....	R. SIGALAS.

Orthopédie chez l'adulte, pour les accidentés du travail, les mutilés de guerre et les infirmes. MM. N.

Cours complémentaire annexe. — Prothèse et rééducation professionnelle..... GOURDON

Par délibération du 5 août 1879, la Faculté a arrêté que les opinions émises dans les Thèses qui lui sont présentées doivent être considérées comme propres à leurs auteurs, et qu'elle entend ne leur donner ni approbation ni improbation.

A LA MEMOIRE DE MA MERE

A MA FEMME

A MON PERE

LE MÉDECIN EN CHEF DE LA MARINE LOUIS PLAZY

*Professeur de Clinique médicale et de Pathologie exotique
à l'Ecole d'application du Service de Santé,
Officier de la Légion d'honneur,
Croix de guerre,
Officier de l'Instruction publique.*

A MES PARENTS

A MES AMIS

A MONSIEUR LE MÉDECIN GÉNÉRAL DARGEIN

*Directeur de l'Ecole principale du Service de Santé
de la Marine et des Colonies,
Ancien professeur de Clinique médicale et de Pathologie exotique
à l'Ecole d'application,
Officier de la Légion d'honneur,
Croix de guerre,
Officier de l'Instruction publique.*

A MONSIEUR LE PROFESSEUR AGRÉGÉ CH. PERRENS

*Médecin-chef de la Maison de Santé de Château-Picon,
Chevalier de la Légion d'honneur,
Croix de guerre.*

A MONSIEUR LE MÉDECIN EN CHEF MIRGUET

*Sous-Directeur de l'Ecole principale du Service de Santé
de la Marine et des Colonies,
Officier de la Légion d'honneur,
Officier d'Académie.*

A MON PRESIDENT DE THESE

MONSIEUR LE PROFESSEUR MICHELEAU

*Médecin des Hôpitaux,
Chevalier de la Légion d'honneur,
Croix de guerre,
Officier de l'Instruction publique.*

LA

PARAPSYCHOSE POÉTIQUE

« Les hommes sont fous, si nécessairement fous, que ce serait être fou par une autre sorte que de n'être pas fou. »

(PASCAL.)

AVANT-PROPOS

Voici, en une fuite éperdue, envolées nos cinq années d'études médicales. Nous accostons au port des responsabilités.

Ce n'est pas sans une certaine nostalgie que nous jetons nos regards en arrière, sur un passé polychrome, peint de fantaisie et de travail. Trop de fantaisie, peut-être. Qu'importe! de ce passé se dégage une leçon pour l'avenir : lancé à la poursuite d'un idéal, nous nous promettons bien, aujourd'hui que nous l'avons conquis, de ne pas le laisser s'enfuir d'entre nos doigts.

Tant à nos Professeurs de lettres et de philosophie du lycée de Toulon qu'à nos Maîtres de l'Ecole annexe de médecine navale et à ceux de la Faculté, nous ne saurions cacher notre reconnaissance : ils nous ont inculqué l'amour du beau et du bien. Aussi dirons-nous la joie que nous avons éprouvée à construire une thèse qui réponde à nos aspirations enthousiastes.

siastes, où nous avons pu mettre beaucoup de nous-même. Diderot n'a-t-il pas dit, d'ailleurs, que le chemin de la médecine était celui de la philosophie?

Nous ne devrions pas, surtout, oublier de remercier M. le Professeur agrégé Perrens de l'accueil bienveillant qu'il nous fit. Mais il sait déjà avec quel réel plaisir nous l'écoutâmes et combien nous regrettons de n'avoir pu profiter davantage de ses délicieuses leçons.

Enfin, nous nous excuserons au préalable de n'avoir pas fait figurer dans notre bibliographie celle concernant plus spécialement les poètes étudiés dans nos observations. Outre qu'elle se trouve partout avec la plus grande facilité, nous avons pensé qu'elle nous ferait un peu trop sortir des barrières médicales. Nous tenons cependant à la disposition de nos lecteurs celle qui nous a été fournie aimablement par la librairie Flammarion.

PREMIÈRE PARTIE

ÉTUDE PSYCHOLOGIQUE

Le poète est un musicien intime. Telle sensation qu'il perçoit jusqu'en sa plus profonde moelle, au lieu de la laisser filer, rapide, vers l'inconscient ou l'oubli, il la capte dans le filet de sa sensibilité. Puis, la reflétant dans son intelligence, il l'analyse, la dissèque, et tout à coup la voici rejaillir. C'est qu'il l'a colorée avec le rêve intérieur qui dort en lui, donnant ainsi à la chose fugace la vitalité suffisante pour qu'elle s'accroche en son esprit. Elle a servi d'épine irritative au rejaillissement de ce rêve.

Car le poète joue pour un rien sur le violon de sa sensibilité et il épie la moindre réaction de son âme, comme s'il en était à l'affût. Le poète, le vrai poète, s'incruste en entier dans son œuvre, il la galbe à son image. Il sait se replier sur lui-même et plonger dans les eaux profondes de son être, soit qu'il y trouve un nirvâna bienheureux, soit qu'il s'y blesse d'une âcre tristesse.

C'est qu'être poète ne veut pas dire aligner des syllabes les unes après les autres suivant un certain rythme, mais implique une sensibilité particulière, que beaucoup d'individus possèdent à l'état latent, mais qui, chez quelques privilégiés, atteint un épanouissement suprême. Il faut être doué d'une certaine délicatesse de sentiments et de pensée, même dans la force et la brutalité, pour être poète : une sorte de féminité cérébrale, sur laquelle nous aurons à revenir. Boileau n'a jamais été un poète.

Ainsi nous entendrons par poète tout auteur capable d'exprimer finement, sur un mode musical, ses aspirations les plus intimes à propos d'une excitation émotive banale. En étudiant la création poétique, nous nous efforcerons de fixer, et ce qui pousse le poète à se traduire ainsi, et comment il y parvient.

LA CREATION POETIQUE

Le pouvoir de création poétique n'est pas, Dieu merci ! donné à tout le monde. On naît poète ou on ne l'est jamais. En effet, la création poétique a quelque chose de fatal, d'ineluctable. C'est presque malgré lui que le poète écrit. Voici comment, dans *Elle et Lui*, George Sand rapporte l'inspiration de Musset :

« L'invention me trouble et me fait trembler ; l'exécution, toujours trop lente à mon gré, me donne d'effroyables battements de cœur et c'est en pleurant et en me retenant de crier que j'accouche d'une idée qui m'enivre mais dont je suis mortellement honteux et dégoûté le lendemain matin. Si je la transforme, c'est pire, elle me quitte : mieux vaut l'oublier et en attendre une autre ; mais cette autre m'arrive si confuse et si énorme que mon pauvre être ne peut la contenir. Elle me presse et me torture, jusqu'à ce qu'elle ait pris des proportions réalisables et que revienne l'autre souffrance, celle de l'enfantement, une vraie souffrance physique que je ne peux définir. Et voilà comment ma vie se passe quand je me laisse dominer par ce géant d'artiste qui est en moi. Donc il vaut bien mieux que je vive comme j'ai imaginé de vivre, que je fasse des excès de toute sorte et que je tue ce ver rongeur que mes pareils appellent modestement leur inspiration et que j'appelle tout bonnement mon infirmité. »

Au point de vue psychologique, on peut diviser en trois parties la création poétique :

- 1° Une période de latence;
- 2° Une période d'exaltation;
- 3° Une période d'illumination et d'extériorisation.

1° *La période de latence*, se développe inconsciemment, est plus ou moins longue. Elle pousse ses racines loin dans les perceptions anciennes et les traces qu'elles ont laissées sur la sensibilité, dans les chocs moraux, joies et douleurs. Des chocs moraux, deux sortes sont à considérer :

a) Les plus anciens et les plus violents, qui imprègnent en quelque sorte l'individu, lui donnent son tempérament, son caractère, l'orientent vers telle forme d'art. Ainsi, la trahison de Baudelaire par sa mère, lorsqu'elle se remarie avec le colonel Aupick, retentira : sur son caractère, qui sera aigri, triste; sur son tempérament, qui sera sensuel et sadique; sur sa personnalité morale d'homme écœuré et qui poursuivra jusqu'à la fin de sa vie, malgré les chutes les plus vertigineuses, l'infini de tendresse trop tôt ravi. Toutes choses qui rejaillissent dans ses vers.

b) Les plus récents et de moindre importance, qui, ne retentissant pas, ou seulement plus tard, sur le tempérament poétique, provoquent plus directement l'élaboration du poème. Ainsi Verlaine, abandonné à Londres par Rimbaud, écrira :

Il pleure dans mon cœur...

C'est dans ce sens que le Professeur Régis a pu dire : « Je crois que cette exaltation créatrice est comme la brusque décharge d'un ictus émotionnel, souvent ignoré ou à peine perçu. »

A côté de ces chocs moraux, causes directes, on peut invoquer les influences cénesthésiques, l'état de santé ou de maladie. Ainsi Jules Laforgue, tuberculeux et pauvre, trouve dans sa maladie et sa pauvreté l'orientation immédiate de son art. De là, écrit-on dans *l'Anthologie de la nouvelle poésie française*, publiée chez Kra, « naquirent les côtés volontiers macabres de son talent, ce vomissement perpétuel

de notre monde bourgeois qui remplit ses vers. Pas assez puissant pour combattre et maudire, il cherchait dans une mélancolique, une clownesque adoration de la lune, le contentement que jamais il ne trouva... Il fut un des désespérés de la vie chez qui le génie poétique avive la souffrance... » et chez qui, réciproquement, la souffrance avive le génie poétique.

Les impressions reçues de la nature, qui, souvent, sont d'ordre cénesthésique, comme l'a dit M. Lalo, et qui mettent le poète dans une disposition de pensée définie, les lectures qui sensibilisent l'esprit à l'ultime instant sont également à invoquer.

Mais l'élément dominant de cette période de latence est la rêverie. Tous les poètes sont des rêveurs. Tous les poètes, dès l'enfance, ont su mettre à profit les solitudes fécondes, plonger en eux-mêmes, moins pour y voir clairement que pour sentir plus ou moins inconsciemment ce qui se passe en eux. La rêverie, dit Sully-Prudhomme, « est la contemplation intérieure d'une succession d'états de conscience spontanément associés ». Au point de vue poétique, c'est plus exactement un état dans lequel l'esprit flotte et divague, sans d'autre but que de s'examiner vivre, s'amusant d'objets indéfinis qui ne sont pas autre chose que prétexte à l'intériorisation. « Parfois notre pensée, dit Henri Delacroix, est accompagnée en sourdine par une rêverie continue, où se préparent toutes les combinaisons neuves et fécondes... La poésie porte à un degré de conscience plus distinct ce continuél rêve intérieur de la pensée. »

Homme d'action et poète rivalisent et se contrarient. Cette notion est du domaine public. Si l'on est dans la lune, on est un poète, et réciproquement. Mais il est des moments où l'acuité de cette rêverie augmente; toutes les fonctions organiques lui sont soumises et la servent. L'âme du poète augmente peu à peu sa tension. Sa vie intérieure bouillonne. Voici éclore la seconde phase.

2° *La période d'exaltation* éclate brusquement; c'est un

état d'excitation autant physique que psychique. Niée à tort par des écoles modernes, c'est elle qui fut isolée dès la plus haute antiquité, non sans quelque exagération et un caractère merveilleux bien compréhensible chez des primitifs, mais non plus sans quelque justesse. Philosophes et médecins des plus vieux se sont accordés sur ce point que le poète n'est en somme qu'une machine au pouvoir d'une force supérieure — dieu? don? — qui le remue, le bouleverse entièrement.

« L'inspiration poétique, dit le Professeur Régis, était considérée dans l'antiquité comme le résultat d'une possession temporaire de l'être humain par la divinité, et Platon la rangeait au nombre de ses délires d'origine céleste. » Car l'idée divine a joué un grand rôle à l'origine des sociétés, ainsi que le fait remarquer le Professeur Régis au début de son *Précis de psychiatrie*. Freud, d'ailleurs, dans son étude de la horde primitive, nous en montre le chef, entièrement narcissique et libre, opposé à tous les individus de la foule liés les uns aux autres, et rapidement élevé, déifié. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que cette interprétation par la possession divine, sous laquelle se cache mystérieusement tout l'inconnu inaccessible aux primitifs, se soit étendue en même temps au délire prophétique, aussi bien qu'à la pure et simple folie. Tout l'inconnu, tout l'étonnant, l'incompréhensible, est coloré de divin. Pure et simple folie? divinité vengeresse; inspiration poétique ou prophétique? divinité bienfaisante. D'autant plus que la poésie primitive était surtout l'apanage des esprits religieux, dans un temps où pythies et sybilles, pullulant, s'exprimaient sur des modes musicaux. L'enthousiasme était une sorte d'exaltation propre au chanteur de vocables comme au devin, les deux s'opposant à l'homme primitif, animal et grossier. Pareillement, les fous semblaient porter du divin en eux, puisque inaccessibles à la généralité. Prouvost, dans sa thèse de 1896 sur le délire prophétique, nous rappelle que *μανια* signifie : folie, délire inspiré par les dieux. Il nous rappelle aussi que, selon Virey dans son *Dictionnaire des sciences médicales*, enthousiasme vient de *ισχυι*, je fixe, *θεος*, dieu, et *εν*, dedans.

Dieulafoy, dans son ouvrage sur le Prophétisme, ses origines et sa nature, nous dépeint ces sortes de possédés. « Durant leurs accès d'ivresse mystique, les initiés parcouraient le pays en longue file, « en corde », pour employer le terme biblique, hurlant, sautant, gesticulant ensemble au son des cithares, des flûtes, des cymbales et des tambourins, prédisant l'avenir, devinant les pensées secrètes, parlant au nom de Dieu quand une illumination subite leur révélait sa volonté. Dans cet état, ils s'exprimaient en une sorte de vers paraboliques. »

On peut citer encore dans les mondes grec et latin ceux qui étaient pris par le regard des nymphes *νυμφολοεπτι*, et les pythies qui rendaient leur oracles en vers : « Ses cheveux en désordre se dressent sur sa tête, sa poitrine est haletante et la fureur de l'inspiration transporte son cœur farouche, nous dit Virgile dans l'*Enéide*. Elle semble grandir; sa voix n'a plus rien de mortel... Cependant, luttant contre Phœbus, qui l'envahit, la prêtresse inspirée s'agite dans son antre, pour essayer de chasser le dieu de son sein : mais lui n'en fatigue que plus sa bouche écumante de rage, et dominant son cœur farouche, il la façonne enfin, docile à sa volonté. » (*Enéide*, livre IV.)

Si, laissant s'opérer le recul des âges, nous nous transportons en des temps plus rapprochés de notre époque, qu'allons-nous retrouver de cette possession par le dieu qui ressemble fort à un accès de manie aiguë? Nous allons voir un Jean-Jacques Rousseau comparer, en des vers dont la monotonie n'égale que la véracité, son inspiration à celle des pythies :

... Ou tel que d'Apollon le ministre terrible
Impatient du dieu dont le souffle invisible
Agite tous ses sens,
Le regard furieux, la tête échevelée,
Du temple fait mugir la demeure ébranlée
De ses cris impuissants,
Tel qu'aux premiers accès d'une sainte manie,
Mon esprit alarmé redoute du génie
L'assaut victorieux.

Eludant un petit peu ce mysticisme passé de mode, si nous voulons savoir ce qu'est l'inspiration poétique et comment elle se traduit elle-même dans la personne du poète, écoutons Verhaeren, dans un court passage reproduit dans l'*Anthologie des poètes français contemporains*, de G. Waleh, tome II :

« Je crois que le poète, à moins qu'il ne s'acharne sur un écrit didactique, n'a d'autre but que de s'exprimer avec ses passions, ses sentiments et ses idées dans la forme d'Art qu'il s'est choisie. Cette forme, il la doit trouver moins dans les règles admises et les prosodies officielles qu'en lui-même. Tout ce qu'un vrai poète conçoit se répercute dans son être entier, dans ses os, ses muscles, ses nerfs, grâce à une émotion contagieuse qui va des choses à son âme.

» Cette communication fidèle et soudaine crée dans l'être entier du poète un ébranlement, une dynamique spéciale, et c'est ce mouvement intérieur et profond qui lui fournira le rythme de ses vers. La rime ou l'assonance ne sert qu'à accentuer ce rythme, à le régler, à lui donner son architecture.

» Le poète est par sa nature même un exalté. Forcément, dès qu'il écrit, ses passions et ses idées revêtent une vie débordante, chaude, suprême; elles se haussent jusqu'à la grandeur; elles s'harmonisent en leur propre puissance et atteignent ainsi la beauté.

» Le but immédiat du poète est donc de s'exprimer; le but médiat d'atteindre le beau. »

De ce credo, qui a la valeur d'une auto-observation, nous retirons trois éléments, qui nous permettent de pénétrer déjà plus avant dans les mystères de la création poétique :

- a) Le poète s'exprime dans ses vers;
- b) Ce qu'il conçoit se répercute dans son être entier;
- c) C'est, en fin de compte, un exalté.

Ceci nous ramène à l'antique conception de la pythie virgilienne, mais ici le poète, qui s'est détaché de toute idée métaphysique, renonce à clarifier la cause de sa propre exaltation. Nous verrons plus loin comment nous pourrions l'interpréter.

3° *La période d'illumination* se distingue difficilement de la précédente, dont elle est l'aboutissant immédiat. Après avoir longtemps tourné sur lui-même et, pour ainsi dire, couvé son idée, le poète passe par une phase d'excitation à la fois physique et psychique, qui aboutit à l'illumination. Nous entendrons par là une période de très courte durée pendant laquelle tout ce que l'esprit créateur vient d'emmagasiner rejaillit, généralement d'un trait, en un certain nombre de vers qui coulent de source. Le poète n'a encore aucun mérite, il écoute bien réellement une voix intérieure qui lui dicte. Le mérite, il n'en aura que plus tard, lorsqu'il relira — « à froid » — ce qu'il a spontanément écrit et qu'il y apportera les retouches commandées par son sens esthétique, et non plus par une force bouillonnante comme un instinct. « Le but médiat est d'atteindre le beau. »

Hélène Picard, dans un fragment de *Fièvre*, ne se montre-t-elle pas en proie à l'instinctive force créatrice, qui dompte, domine, insouciant du raisonnement et de l'art ciseleur, et qui n'est autre qu'un « vomissement », la catharsis d'Aristote?

Un génie ébloui me frappe de sa gloire
Comme d'un fouet... Midi plane avec les milans...
J'ai mes cheveux dressés en casque de victoire.

.....

Mon destin m'assourdit comme un flot qui s'élève,
Ma raison, en beauté, croule comme une tour;
Puissance qui me veut, vie ou mort, gloire ou glaive,
Ta proie en vaut la peine, et ce cœur est bien lourd...
Oh! cet instant lyrique où mon âme divague
Avec l'universel et fou balbutiement!...

.....

Splendide incohérence!... Ardeur vive de l'être!
Quelles larmes, Poète, exaspèrent tes yeux
Quand de toi, tout à coup, un poème veut naître,
Fait de sa force occulte autour de toi paraître
Ce désordre sacré qui précède les dieux! (Les Fresques.)

II

LE ROLE DE L'INCONSCIENT

L'étude précédente aboutit à cette conclusion, que le pouvoir créateur du poète ne réside pas seulement dans son intelligence, mais qu'il est actionné, en premier lieu, par une puissance quasi surnaturelle, attribuée par les anciens à la divinité. Nous allons pénétrer peu à peu dans les profondeurs de cette puissance. Mais, d'ores et déjà, profitant de l'expérience acquise depuis l'antiquité, nous lui donnerons un caractère plus scientifique en la disant en rapport avec les phénomènes de l'inconscient, lesquels justement, capables de se développer sourdement dans les régions de l'esprit inaccessibles à la raison, sont aussi susceptibles de rebondir un jour ou l'autre brusquement et de s'imposer à l'individu. Cette intrusion dans les sphères de l'inconscient ne nous donnera pas la clef du mystère, mais, nous permettant d'établir certaines relations entre lui et la création poétique, nous acheminera progressivement vers la lumière.

Nous allons étudier tout d'abord :

- 1° La part de l'inconscient dans la création poétique et plus particulièrement dans le phénomène de l'inspiration;
- 2° Le rejaillissement de l'inconscient dans les œuvres poétiques.

1° Inconscient et création politique.

Il résulte de ce qui précède que le poète ne crée pas objectivement son œuvre, par une froide action des forces de son intelligence. Il y a, au contraire, une grande part de subjec-

tivité dans cette élaboration; il y entre une inconnue inaccessible au jugement, et même à l'observation qui ne dépassera pas les limites de la conscience.

L'opposition entre le conscient et l'inconscient est admise aujourd'hui, tant en psychologie qu'en psychiatrie. L'inconscient est une partie de la personnalité spirituelle de l'individu, qui vit repliée sur elle-même, n'intervenant pas d'une manière efficace dans les actes de la vie courante, ne se traduisant que dans le rêve ou dans certains actes automatiques, sortes de réflexes supérieurs qui vont de l'élaboration spontanée d'une idée jusqu'à un véritable dédoublement de la personnalité, comme dans le somnambulisme. « Toute façon d'agir, et par conséquent tout talent, implique une force instinctive agissant dans l'inconscience », écrit Goethe. Il veut dire par là que l'effort créateur de l'intelligence ou de l'imagination resterait stérile sans une certaine intervention de tout ce que les perceptions antérieures ont accumulé dans l'inconscient, d'où, tassées les unes sur les autres, et modifiant par leur amoncellement et leur qualité la personnalité psychique du sujet, elles sont prêtes à sortir. Il faudra, pour ce, une cause déterminante, une sorte de choc émotionnel capable de mettre en mouvement les forces sommeillantes de l'inconscient. Ces forces sommeillantes se font alors jour au seuil de la conscience et, se projetant sur le choc émotion, se servent de son intermédiaire pour se déverser dans la musique plus ou moins symbolique des vers.

C'est ainsi qu'on s'expliquera l'influence des multiples aventures de la vie affective qui, une fois « réalisées », laissent leur trace à l'ombre de la vie spirituelle de tous les jours. Et qu'est-ce, en somme, que la constitution émotive, sinon une aptitude spéciale de l'inconscient à saillir au grand jour à la faveur d'un choc quelconque? On comprendra de même l'importance de l'éducation, des phénomènes principaux de l'enfance, et de la sollicitude maternelle, qui marquent étrangement dans le tréfonds de l'esprit, ainsi que l'influence de la puberté, des premières amours, des premières déceptions

surtout, qui laissent une empreinte indélébile et rejaillissent tôt ou tard au fil des pensées.

Ainsi le conscient est loin d'agir seul dans l'élaboration poétique. Dans sa thèse de 1897, soutenue à Bordeaux, publiée à Paris la même année, le Docteur Chabaneix a tenté d'interpréter ce qui ne revient pas à la conscience. Il rapproche la création intellectuelle en général des maturations d'idées qui occupent la conscience à un moment donné, généralement nocturne, et qui sont la traduction du subconscient dit « physiologique ». Ainsi l'on se couche; au réveil la trouvaille ou l'idée jaillissent. Peut-être même, dit l'auteur, ne sont-ce que « les traces d'un rêve dont on ne se souvient pas ».

Il apparente également la création intellectuelle aux phénomènes oniriques : l'auteur serait, dans le sommeil, la proie des mêmes préoccupations, des mêmes idées que la veille. « Ainsi on raconte que La Fontaine composa en rêve la fable des deux pigeons... La composition du fragment poétique de *Kubla-Khan* par Coleridge en est encore un exemple. » Il note encore que certains états d'esprit poétiques se rapprochent de l'hallucination, créant « comme une seconde vie, ressemblant au rêve éveillé. » Shelley « rêvait tout éveillé, dans une sorte d'abstraction léthargique. » Ainsi, pour lui, l'état de création, d'inspiration, serait une sorte d'état somnambulique, « le subconscient interrompant la veille ou se mêlant à la veille. » Il interprète ainsi avec une justesse frappante, la part d'automatisme qu'il y a dans un tel état, et cette explication assez audacieuse est plus que méritoire, pour une époque où la psychologie psychiatrique avait encore bien des progrès à faire. Ainsi, dit-il, « le subconscient qui, nous l'avons vu dans les cas cités jusqu'ici, se manifestait par des apparitions apportant une idée, une émotion créatrice, va se manifester maintenant par des actes et donner naissance à des œuvres de longue haleine. C'est là le phénomène d'inspiration, de création automatique à tel point que l'œuvre de l'auteur ressemble à celle d'un étranger. Mais l'inspiration n'est que le moindre degré d'un

état second : le somnambulisme à l'état de veille. Dans l'inspiration, c'est comme un étranger qui dicte à l'auteur; dans le somnambulisme, c'est cet étranger qui prend la parole ou la plume, parle, écrit, en un mot fait l'œuvre. »

Il y a plutôt là, nous semble-t-il, une analogie qu'une identification. L'état d'inspiration ressemble à un état de somnambulisme dans la mesure où il se traduit, mais nous croyons qu'il y a, à l'origine d'un tel état, quelque chose de plus personnel, de plus intimement lié à l'essence même de l'être. Le Docteur Chabaneix fait remarquer, avec raison, qu'« il ne faut pas pousser trop loin, et voir du subconscient où il y a, au contraire, exagération d'attention consciente ». Inversement, il ne faut pas confondre le travail postérieur de correction artistique avec l'état initial d'inspiration. Nous acceptons parfaitement la description de l'état de création comme un état somnambulique, c'est une analogie. Ceci ne nous dit pas cependant pourquoi tels individus y sont soumis et quel est le point de départ d'un pareil phénomène. C'est pourquoi nous plaçons le travail du Docteur Chabaneix dans la première partie de notre sujet, en tant qu'apport à la description de la création poétique, mais non comme interprétation de son essence.

Nous ne pourrions, d'ailleurs, pas mieux trouver pour ponctuer cette description que les exemples cités par le Docteur Chabaneix lui-même. Ils montrent fort bien une sorte de dédoublement de la personnalité spirituelle et nous détaillerons nous-même à la fin de notre étude un fort bel exemple de ce dédoublement chez Gérard de Nerval. Ainsi Dante déclare : « Je suis ainsi fait que l'amour m'inspire, je note; et selon qu'il parle en moi, je m'exprime », et Mickiewicz :

Je ne fais pas de vers, je ne compose pas de rimes.

J'ai tout écrit comme je vous parle maintenant,

Il suffit que je me frappe la poitrine pour que l'inspiration
[jaillisse.

Ce n'est pas un mérite, car c'est Dieu qui me fait ce don

Et c'est là l'unique chemin qui conduit à la vérité et à l'action.

« Voici, dit encore le Docteur Chabaneix, des vers de Musset qui rendent un compte exact du même phénomène :

Au moment du travail, chaque nerf, chaque fibre
Tressaille comme un luth que l'on vient d'accorder.
On n'écrit pas un mot que tout l'être ne vibre.

.....

On ne travaille pas, on écoute, on attend,
C'est comme un inconnu qui vous parle à l'oreille. »

Lamartine disait souvent : « Ce n'est pas moi qui pense; ce sont mes idées qui pensent en moi. »

Enfin, voici l'exemple de Fuch emprunté à Bauer par le Docteur Chabaneix : « Les plus belles poésies de Fuch furent dictées pendant que le poète était dans un état intermédiaire entre la folie et la raison; aux moments où il dictait des strophes sublimes, il était incapable du plus simple raisonnement. »

Nous rapprocherons de ce dernier exemple celui de Rimbaud, qui écrivit ses *Illuminations* dans un état de demi-conscience à peine, fougueusement, et qui plus tard, sur son lit de mort, évoquait en plein coma des tableaux merveilleux.

Nous rappellerons aussi ce fragment de Musset dans lequel il pousse au plus haut point et traduit même objectivement le dédoublement de sa personnalité :

Partout où j'ai voulu dormir,
Partout où j'ai voulu mourir,
Partout où j'ai touché la terre,
Sur ma route j'ai vu s'asseoir
Un malheureux vêtu de noir
Qui me ressemblait comme un frère.

Et cette phrase de Nietzsche : « On entend, on ne cherche pas, on prend, on ne demande pas qui vous donne. » Enfin, nous citerons les travaux de Boutroux, de Kostyleff, de Rémy de Gourmont; ceux de Brière de Boismont, qui a donné des exemples de création dans le rêve (Tartini, Coleridge,

etc.) et de Delacroix qui en a fourni dans l'extase chez les mystiques.

En résumé, le phénomène de l'inspiration poétique est l'image, mais l'image seulement d'un somnambulisme à l'état de veille; il n'arrive à la conscience que jaillissant des sources profondes de l'être, c'est-à-dire de l'inconscient. C'est à peu près l'opinion du Docteur Hesnard, lorsqu'il dit : « Il y aurait lieu de même d'appliquer la notion de l'Inconscient affectif à toutes les autres émotions et créations artistiques, à la poésie et à la littérature en particulier. Un poème, une œuvre d'art éclosent dans l'âme de l'artiste en vertu de processus inconscients assez comparables à ceux du rêve. L'artiste met dans son œuvre une foule de tendances dont il trouve ainsi une réalisation, une libération idéales. Il y recherche le moyen sublime d'épancher toutes ses aspirations, et l'analyse peut y faire reconnaître tous les sentiments intimes de l'auteur, toute son histoire affective, toute sa vie personnelle, y compris ses souvenirs d'enfance. » G. d'Annunzio a bien exprimé ce rôle de l'Inconscient affectif dans l'inspiration littéraire : « Mes romans... sont presque des pages autobiographiques dans lesquelles j'ai infusé la torture intime de mon esprit, les oscillations douloureuses de mon âme, le terrible tourment de mon intelligence et de mon cœur stupéfait devant les mystères, les phénomènes les plus troubles et les plus ardents du plaisir, de l'amour, de la volupté et de la mort. »

En un mot, nous voyons :

- a) Qu'il y a à la base de l'inspiration et de la création poétiques un travail inconscient;
- b) Que ce travail inconscient ressemble à un état somnambulique ou même onirique.

Mais pourquoi l'inspiration vient-elle ainsi de l'inconscient? Pourquoi se produit-elle chez les uns et non chez les autres? C'est ce que nous essaierons de résoudre dans la deuxième partie de notre étude.

2° L'inconscient dans les œuvres.

La meilleure façon de prouver le rôle de l'inconscient dans la création poétique, c'est, à coup sûr, de le déceler dans les poèmes. Ce n'est évidemment pas dans la poésie classique, ni même romantique, que l'on pourrait faire des recherches fructueuses. Dans la dernière, assurément, pourrait-on trouver des éléments probants, mais ce ne serait qu'avec une forte perte de temps et au prix de mille difficultés. Ce sera donc dans le Symbolisme que nous trouverons les plus séduisants exemples.

Or, l'avènement du Symbolisme marche de pair avec l'introduction en France des idées de Schopenhauer et de Hartmann. Cette philosophie nouvelle, ce fut une révolution dans le monde intellectuel. C'est ce que souligne M. Louis Reynaud dans son ouvrage remarquable : *La Crise de notre littérature*. « Romantique par ses origines, nous dit-il de Schopenhauer, il n'était parvenu que fort tard à la notoriété, ayant été longtemps rejeté dans l'ombre par l'éclatante souveraineté de Hegel. Mais, à partir de 1850 environ, sa gloire se répand, et il devient un des guides de la pensée européenne. On ne vit guère en lui, tout d'abord, que le pessimiste, et ce fut son pessimisme qui le recommanda, chez nous, à une génération découragée. Mais il lui apportait autre chose encore, une vision originale de la réalité profonde, qui en faisait une sorte de prolongement et de dépendance de l'âme humaine. Comme Kant, il estimait que le monde phénoménal était conditionné par notre organisation intellectuelle. Mais, à la différence de son maître, il croyait que nous pouvions avoir une idée de l'essence des choses par ce que nous percevions au fond de nous-mêmes. Or, qu'y avait-il d'essentiel en nous ? La volonté, la force vitale. Avant d'être intelligence, nous étions volonté. C'était, de même, la volonté qui était l'âme de l'Univers. L'Univers était une volonté qui déployait ses effets en créant sans cesse de nouvelles formes. C'est pour cela, d'ailleurs, qu'il était mauvais, irrémédiablement mauvais, la vie étant le désir perpétuel, le vouloir-vivre, et ce

désir, ce vouloir-vivre, ne pouvant jamais être pleinement satisfaits. Comme remède Schopenhauer conseillait l'anéantissement, en nous, du vouloir vivre, le renoncement. Il prônait l'ascétisme chrétien et le nirvâna. D'un autre côté, il déniait toute valeur à la science, qui, réduite à l'étude des phénomènes, n'arrivait qu'à des résultats relatifs et n'atteignait jamais l'Etre lui-même. » N'était-ce pas inciter les esprits à se replier sur eux-mêmes, à pénétrer dans leur propre mystère, et n'était-ce pas aussi les inciter à extirper de ces profondeurs leurs musiques intimes? Car, à l'opposé de Comte et de Hegel, positivistes, Schopenhauer faisait de l'âme humaine le centre de toute connaissance du monde.

Alors, dans le même courant, voici Spencer et puis Bergson, ce dernier surtout avec sa méthode de l'introspection. « Ce qui lui appartient en propre, dit M. Reynaud, c'est, outre son merveilleux talent d'exposition et la virtuosité de son style, la finesse toute française qu'il déploie dans l'analyse des états d'âme les plus profonds, dans cette poursuite de l'insaisissable psychique et psycho-organique, de ce « Subconscient » et de cet « Inconscient » que la magie de son verbe, plus encore que l'influence de Schopenhauer, va mettre à la mode. »

Et c'est alors Wagner, le grand musicien de l'inconscient. Et c'est aussi Ruskin et ses Préraphaélites « qui avaient comme doctrine essentielle de rendre à la nature vierge et fraîche, aux instincts les plus profonds et les plus simples de l'âme, toute leur valeur dans l'Art. C'est pour cela qu'ils s'étaient épris des peintres italiens antérieurs à Raphaël, « des primitifs », comme ils disaient. Car ils retrouvaient chez eux cette gaucherie naïve, cette ingénuité de sentiments, qui leur paraissaient traduire directement l'âme toute pure. »

On voit très bien la portée de ce double mouvement philosophique et esthétique : l'esprit va réaliser et mettre à profit les forces instinctives et sourdes qui le régissent. *L'écrivain va prendre conscience de son inconscient.* C'est ce qui nous amène au Symbolisme, expression la plus complète de ce désir

exubérant qu'a le poète de se traduire dans ses vers. C'est en effet chez les symbolistes et leurs successeurs que l'observateur peut mettre le mieux en évidence la part de l'inconscient. Nous en avons relevé plusieurs exemples, mais nous les avons placés à la fin de notre étude, car nous avons utilisé, pour les constituer, des notions qui nous ont permis de pénétrer plus avant la personnalité de leurs auteurs et que nous n'avons pas encore exposées.

Nous renverrons en particulier à la deuxième partie de notre observation sur Verlaine et nous citerons seulement ici quelques vers (puisqu'ils en ont la prétention) de Tristan Tzara, le héros du dadaïsme, dont on dit, dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie française*, que c'est « un pur poète » et qui « fait naître l'inconscient plus qu'il ne le réveille » :

Déclanchez clairs l'annonce vaste et hyaline animaux du service maritime.

Forestier aérostatique tout ce qui existe chevauche en galop de clarté la vie.

L'ange a des hanches blanches parapluie virilité...

(*Cinéma-calendrier du Cœur abstrait.*)

Qui nous contestera maintenant que le poète est parfois capable d'une totale inconscience ?

III

LE FACTEUR MORBIDITÉ.

Au point où nous sommes arrivé de cette étude, nous concluons que la création poétique n'est pas uniquement due au jeu normal des facultés de l'esprit, puisque, interprétée dans l'antiquité par la possession divine, on lui accorde aujourd'hui une grande part d'inconscient. C'est dire qu'elle suppose autre chose que les qualités élémentaires de l'esprit, intelligence, raison, imagination, etc., et qu'elle nécessite l'intervention de puissances autres que celles des opérations intellectuelles courantes. Les individus aptes à faire de la poésie seront donc prédisposés à laisser leur inconscient faire irruption sur le seuil de leur conscience, et l'on conçoit aisément qu'ils puissent être atteints de tares intellectuelles ou morales, dont la moindre est l'originalité.

Beaucoup sont des faibles, des enfants, tel Verlaine, empreint d'une espèce de candeur désarmante, des insoumis comme Laforgue, des révoltés comme Rimbaud, des égotistes comme Hugo, des fous même comme Gérard de Nerval, qui se promenait traînant un homard au bout d'une faveur bleue, avec, dans son cerveau, un rêve intérieur tellement puissant qu'il l'a conduit au suicide.

Il est de notion courante de dire : fou comme un poète. Nous avons déjà vu que dans l'antiquité poètes et fous étaient également pris par les nymphes ou possédés par les dieux. Or, il est avéré que de nombreux poètes ne sont pas de simples originaux, mais victimes de tares écrasantes, et que leur

aboulie constitutionnelle les entraîne, sans résistance, aux pires vices : alcoolisme, paradis artificiels, homosexualité, quand ce ne sont pas des forbans comme les Villon ou d'impitoyables forcenés comme les Rimbaud. Que faut-il retenir de ces accumulations ? Qu'elles sont les relations entre la poésie et la folie ?

Le problème fut maintes fois posé, très diversement résolu. Avant de l'aborder, il est bon de mettre en vue quelques-uns des traits dominants de caractère que l'on trouve chez les poètes.

Essentiellement, on constate chez eux une sorte d'hypertrophie de la sensibilité. « Les artistes, je parle des vrais, dit Fusier, sont par leur essence même des sensibles, des vibrants, chez lesquels la prépondérance de l'élément nerveux établit dès la naissance un équilibre des plus instables ; ils ne sont même artistes qu'à cette condition. » Le poète est, en effet, plus apte que la moyenne des individus à *sentir* : il souffre d'un rien, il jouit d'un rien. Parfois même, il sent d'une façon paradoxale. Telle chose l'enchanté qui eût pu l'attrister, mais quelle que soit la réaction, elle n'en est pas moins vive. « Les sensations peuvent être douteuses, dit Mme de Staël, mais le prisme à travers lequel nous les recevons est immuable. »

Le poète est donc un sensible. Son hypersensibilité se traduit dans la vie courante par une émotivité plus marquée, et nous pourrions souvent dire de lui, avec le Docteur Fourcade : « Certains individus sont particulièrement sensibles à toutes les émotions, qui ont des tendances à se manifester, chez eux, avec des caractères morbides : la cause qui les produit est insignifiante ; le cortège physiologique qui les accompagne des plus intenses ; les effets qui en résultent se prolongent outre mesure. » Nous pourrions de même, à l'instar du Docteur Fourcade, résumer les signes de l'émotivité, tels qu'ils ont été relevés par Dupré, dans un article de l'*Encéphale* (avril 1910), et les appliquer avec éclectisme à plusieurs poètes. Ce sont :

- 1° l'exagération, dans leur instantanéité plutôt que dans leur vitesse, des réflexes tendineux, pupillaires et cutanés ;

2° l'hyperesthésie sensitive et sensorielle;

3° le déséquilibre des réactions motrices et sécrétoires : troubles vaso-moteurs : pâleur ou rougeur pour des causes insignifiantes, crises lacrymales ou diarrhéiques, hyperhydrose palmaire ou plantaire.

Jean-Jacques Rousseau, dans ses *Confessions*, dépeint un certain nombre de ces troubles, notamment les crises lacrymales.

4° la tendance aux spasmes, notamment dans les muscles lisses;

5° la tendance au tremblement;

6° l'intensité et la diffusion anormales des effets physiques et psychiques des émotions.

Si bien que nous pouvons conclure, avec le Docteur Fourcade, que le poète est, en résumé, « un individu accessible à toutes les émotions, facile à passionner et très peu libre; chez lui, l'appareil nerveux intelligent est le très humble serviteur de l'appareil impressionnable. Sa vie est soumise à tous les caprices de cette susceptibilité émotionnelle malade et manque de direction rationnelle ». Le poète est donc un hyperémotif, un affectif pur. C'est son tempérament même qui est ainsi. Dès l'enfance, il est marqué du sceau de l'hypersensibilité, et nous dirons de lui ce que le Docteur Fourcade disait encore des hyperémotifs : « Ils sont, en général, d'une sensibilité malade; leurs sentiments affectifs sont exagérés; et, tandis que les autres enfants ne connaissent encore que leurs jeux, on voit se développer chez eux, avec une précocité extraordinaire, les grandes amitiés, l'amour, la jalousie, la haine. » Nous n'irons pas jusqu'à dire, avec Lemer cier : « Qu'est-ce que le génie d'un artiste, sinon l'exercice de la sensibilité la plus vive et la plus profonde? » Il est réel que la sensibilité est à la base du tempérament poétique, mais aussi que d'autres influences interviennent. Il faudra, en particulier, que le jeu de l'intelligence modèle la sensibilité, et, ce faisant, il l'accroîtra du reste, mais l'orientera. Henri Heine disait : « Il en est de nos penchants comme de la sensibilité tout entière : il s'agit de les diriger, non de les abolir; mais tout est perdu si nous ne les dirigeons pas. »

On peut distinguer trois sortes de sensibilités :

- 1° une sensibilité physique ou physico-chimique et physiologique;
- 2° une sensibilité affective;
- 3° une sensibilité morale.

Quand nous disons que le poète est un hypersensible, c'est essentiellement de la deuxième sorte de sensibilité dont nous parlons, accessoirement de la première. Quant à la troisième, le poète semble, au contraire, en être amputé. « On rencontre souvent, dit Lombroso, chez l'homme de génie, comme chez le fou moral, l'absence complète d'affectivité et de sens moral. » Pas de l'affectivité, mais bien du sens moral, dans le cas qui nous occupe. Et ceci nous rapproche d'un second trait de tempérament des poètes : l'aboulie.

Aucune volonté chez le poète, et ceci est la conséquence même de son état, car, habitué à répondre aux sollicitations impérieuses de son inconscient, il s'accoutume à ne résister à aucune des forces qui se lèvent en lui. Verlaine, homosexuel et ivrogne, se mariera, aimera sa femme, la quittera au bout de quelques mois pour s'enfuir avec un homme, blessera cet homme, se convertira, retombera dans ses vices avec la plus grande facilité. Les poètes sont des hommes qui finissent par ne plus vivre que par et pour leur inconscient.

Un troisième trait à isoler, c'est leur égocentrisme. Se sentant spirituellement au-dessus de la plupart des hommes, car beaucoup plus souvent qu'eux en rapport avec la profondeur de l'âme humaine, ils finissent par se créer un monde de toutes leurs aspirations intimes, lesquelles rayonnent en divergeant d'un point central qui est leur propre moi. La tour d'ivoire de Vigny n'est pas un maigre symbole.

Un quatrième trait, brillamment relevé par le Docteur Voivenel, est l'hypertrophie de l'instinct sexuel. Parcourez les biographies, vous ne verrez que des virilités surprenantes : Victor Hugo « sacrifiant aux neuf Muses » le soir de son mariage, et tous, tous, hantés par leurs énormes désirs, les convertissant parfois à la suite de quelque blessure de l'ins-

tinct en une inclination platonique et pâle, mais toujours d'une grande force vitale. Tous, vous les verrez agités, torturés par la hantise sexuelle. « La poésie, nous dit le Docteur Voivenel, a souvent pour point de départ un besoin génital conscient. » Le Docteur Vachet a d'ailleurs insisté sur ce rapport qui existe entre le travail et, *a fortiori*, la prostration intellectuelle, et l'excitation génitale. Le travail intellectuel conduit souvent les jeunes gens à l'onanisme, ou s'interrompt par des pollutions ou par des élans mi-mystiques, mi-génitaux, qui conduisent à l'obsession et à la psychose. L'auteur préconise le sport comme remède, ainsi d'ailleurs que le Docteur Hesnard et beaucoup d'autres. C'est juste, mais si l'on doit aboutir à plus de noblesse et de rigidité dans les caractères futurs, on y trouvera aussi moins de finesse et de sentimentalité. Un poète, pour donner toute sa mesure, devra n'avoir jamais bénéficié ni de l'éducation sexuelle ni des pratiques hygiéniques modernes. Car nous apparentons volontiers l'exaltation de l'inspiration à l'excitation génitale : même traduction physique par l'oppression, la fièvre, le regard brûlant, la tension nerveuse; et parfois même terminaison de la première par l'aboutissement de la seconde. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que l'abus génital entrave la production littéraire et qu'un poète ne produit généralement jamais mieux que durant ses périodes de chasteté. « C'est, en effet, une seule et même force, écrit Nietzsche dans la *Volonté de puissance*, que l'on dépense dans la conception esthétique et dans l'acte sexuel. Succomber, dans ce cas, se gaspiller, est dangereux pour l'artiste... Cela déprécie en tout cas son art jusqu'à un degré incalculable. » Beaucoup, en effet, ne trouvant la pleine forme de leur inspiration que dans leurs désadaptations physiologiques et sentimentales et dans leurs désillusions amoureuses, lui sacrifient délibérément leur bonheur intime, trouvant une joie beaucoup plus âpre à jouir du spectacle de leur malheur que de l'écoulement banal d'une vie plate et sans port sur la poésie.

Il y a ainsi comme un balancement entre les deux sortes

d'exercices, si l'on nous permet cette expression, et comme un transport de la même énergie tantôt sur le cerveau, tantôt sur les cellules génératrices. Et, de fait, le phosphore n'est-il pas le principal élément efficace et de la cellule cérébrale et de la cellule testiculaire, toutes deux cellules nobles?

Nous comprendrons ainsi que puisse agir plus particulièrement la puberté sur la personnalité des futurs poètes, d'abord en raison de leur hypersensibilité, deuxièmement en raison de la parenté du domaine psycho-intellectuel et du domaine sexuel. « Je crois, dit Lombroso, que la cause déterminante du génie doit être cherchée le plus souvent dans une forte émotion éprouvée au moment de la puberté... De l'aveu même de plusieurs hommes de génie, il s'agit ici d'une vraie transformation de leur manière de sentir survenue à l'époque de la puberté. »

Nous voyons déjà que les poètes sont, de par leur tempérament, un peu en dehors, au-dessus si l'on veut de la normale. Le Docteur Voivenel les considère très justement comme des désharmonisés; on pourrait, en conséquence, les ranger parmi les dégénérés supérieurs de Régis. Il a deux grands arguments, le premier tiré de la théorie des localisations cérébrales, le second du déterminisme. La première théorie lui permet de donner sa place à l'hypertrophie de l'instinct sexuel. Le génie littéraire tient nettement, pour lui, à l'hypertrophie des centres spéciaux du langage, ce qui serait prouvé anatomiquement par l'examen nécropsique et cliniquement par les associations sensorielles et par l'hypersexualité. Les associations sensorielles, telle l'audition colorée, seraient dues à une perfection cérébrale tenant à l'hypertrophie des centres du langage. En effet, ceux-ci, par suite de leur plus grand développement, ont entre eux des relations plus faciles et peuvent ainsi s'associer plus rapidement les uns aux autres. Quant à l'hypersexualité concomitante de l'hypertrophie des centres du langage, elle serait due au voisinage immédiat de ces deux sortes de centres et la puissance de l'une serait en faveur de la virulence de l'autre.

A ceci nous objecterons que, s'il y a des centres du langage, ils ne sont d'abord pas aussi limités que l'entend le Docteur Voivenel. Les travaux modernes, notamment ceux de Déjerine, étendent aux première, deuxième et troisième frontales la zone du langage articulé.

Ensuite, nous ne croyons pas qu'il y ait une aussi étroite relation entre les centres en question et le développement de l'intelligence. Ainsi que le fait remarquer M. le Professeur Pachon dans son *Cours de physiologie*, les troubles du langage moteur ne donnent pas forcément des altérations de l'esprit.

Le Docteur Voivenel explique ensuite les anomalies mentales des écrivains. Elles seraient dues au déséquilibre cérébral, et ce dernier tiendrait à ce que le cerveau évolue. « L'homme de génie est en avance sur son époque. Son cerveau est une ébauche du cerveau de l'avenir. » Les centres de ce dernier seront parfaits et fonctionneront alors automatiquement, par réflexes. A l'heure actuelle, « c'est parce que les voies nécessaires aux actes réflexes cérébraux sont incertaines que l'équilibre est aujourd'hui instable ».

Mais aujourd'hui un déterminisme aussi péremptoire ne tient pas plus debout qu'une théorie extrémiste des localisations cérébrales. Cependant le grand mérite du Docteur Voivenel est de nous avoir montré :

1° l'hypersexualité des littérateurs;

2° leur déséquilibre mental.

Nous croyons, nous, qu'il y aura toujours des fous et toujours des poètes, et nous ne pensons pas que ces derniers soient en avance sur leur époque. Dégénérés supérieurs, soit! mais dégénérés quand même. Ce sont plutôt des esprits rétrogrades : tempéraments émotifs, incapables de résister aux sollicitations de leur inconscient et sacrifiant la raison aux mystères du domaine affectif.

Les fous eux aussi n'ont pas assez ou pas de raison. « La poésie et la folie sont un rêve, un rêve dû à l'exagération de l'imagination et de la sensibilité non contrôlées par la

raison. » De la sensibilité surtout, et du bouillonnant domaine des sentiments parvenus ou non à la clarté de la conscience. « La poésie, nous dit encore le Docteur Voivenel, est souvent le résultat du délire des aliénés, et les fous deviennent facilement poètes parce que la poésie est intimement liée à la folie et que rêverie et folie sont à peu près identiques. » Poésie et folie sont des états passifs analogues.

Il y a, en effet, des poètes fous et des poètes malades, et aussi des malades poètes (déments précoces principalement). Si bien que de nombreux poètes peuvent être considérés, à certains points de vue, comme des personnalités morbides. L'hérédité, d'ailleurs, chez eux comme chez les autres, joue son rôle. « On peut dire, avec Morel (cité dans la thèse de Fusier), que l'hérédité jouit d'un double privilège : tantôt l'hérédité est une cause prédisposante, en ce sens que les individus qui portent en eux-mêmes le germe des transmissions de mauvaise nature sont plus aptes à contracter telle ou telle affection mentale, et cela sous l'influence des causes les plus insignifiantes; tantôt l'hérédité est une cause déterminante, en ce sens que les individus sont frappés congénitalement d'un état maladif qui les classe irrévocablement dans la catégorie des dégénérés de l'espèce humaine. »

Outre l'hérédité mentale, l'hérédité organique influe sur le psychisme. En particulier, tuberculose et syphilis. Tuberculose : soit dans la période initiale d'imprégnation (excitation sexuelle et psychique concomitantes), soit dans les périodes d'état et de déclin (dépression, hantise de la maladie et de la mort), soit encore tuberculose latente. Quant à la syphilis, c'est surtout sa forme héréditaire, difficilement décelable, qui semble devoir être envisagée, sans nier toutefois l'influence d'une syphilis acquise. « Le syphilitique, dit le Docteur Pierre Mauriac, est un être dont la personnalité est à jamais marquée du sceau du tréponème; le long des mois, des années, des générations, cette empreinte se perpétue; elle façonne, hélas ! quelquefois les idiots, souvent des dégénérés, peut-être préside-t-elle à l'éclosion de certains

génies. Elle transforme, à coup sûr, la personnalité biologique, mais elle ne la remplace pas, elle n'ajoute qu'une note nouvelle. »

Nous ne nous étendrons pas davantage sur ces faits qui occupent déjà une grande place dans la littérature psychomédicale. Quant à la question des rapports de la folie et de la littérature, nous ne la creuserons, pour le moment, pas davantage, citant seulement avec les travaux de Régis, de Voivenel et de Lombroso, ceux de Réveillé-Parise, Moreau de Tours, Babcock, Hagen, Radstock, del Greco, Henri Jouly, Flourens, E. Deschanel, Ribot, Max Nordau, Venturi, Sergi, Grasset, Antheaume et Dromard.

Il faut cependant remarquer qu'il n'y a pas que des poètes-malades et des malades-poètes. « Le fou, dit Marcel Réja, se distingue du non-fou en ce qu'il subit le mouvement de ses idées au lieu de les diriger. » Dans une certaine mesure, le poète subit le flux des forces jaillies de l'inconscient, mais il a ce que n'a pas le fou, c'est-à-dire la faculté de les ordonner, d'en tirer un effet artistique. Son bon sens est entravé peut-être, mais point son intelligence. C'est pourquoi nous considérons le don de la création poétique non pas comme une folie vraie, mais comme un état s'en rapprochant par divers côtés, s'en éloignant par d'autres, bref, comme une parapsychose (*παρά*, auprès, au-dessus). Nous justifierons à la fin de cette étude et la conception et le terme, préférant tâtonner que de nous lancer trop hardiment à l'aventure.

DEUXIÈME PARTIE

ETUDE PSYCHIATRIQUE
PATHOGÉNIE DE LA PARAPSYCHOSE POÉTIQUE

L'étude psychologique que nous venons d'achever nous a permis d'arriver à la conception vague encore d'une parapsychose poétique. Mais nous n'avons pas encore pénétré les racines profondes de la création poétique, nous n'avons fait que la décrire ou l'apparenter. Nous ne savons pas encore son « pourquoi ». Rêverie, exaltation, illumination : pourquoi ? Inconscient, hypersexualité, demi-folie : pourquoi ?

Nous allons essayer, maintenant que nous avons isolé la maladie, si l'on peut dire, d'en approfondir la pathogénie.

Nous venons, à la fin du dernier chapitre, d'esquisser la différence entre le fou total et le poète, ce dernier conservant le contrôle de son intelligence et ayant sur le premier la supériorité de savoir utiliser ses forces instinctives pour des fins esthétiques. Donc, dès l'abord, nous pourrions considérer deux facteurs opposés de la création poétique :

- 1° Le facteur intelligence et imagination;
 - 2° Le facteur intuition.
-

L'INTERVENTION DE L'ESPRIT

Il est incontestable que, dans l'étiologie de la création poétique, le facteur intellectuel, placé autrefois au premier plan par l'école positiviste, remis aujourd'hui sur le plateau avec la théorie de la poésie pure, ne doit pas être négligé.

Il y a dans un poème deux sortes de valeurs qui s'opposent : d'abord une représentation uniquement objective de faits ou d'idées, une reproduction d'objets naturels et une transcription, une cristallisation, de sentiments. Parallèlement, il y a dans tout poème une fenêtre ouverte sur l'infini, un côté mystique ou métaphysique, en donnant à ces mots leur sens le plus large. La première sorte de valeurs est l'œuvre de l'imagination, de l'intelligence et du jugement; c'est la part du rationalisme; la seconde est le fruit de ce labeur inconscient qui est le somnambulisme à l'état de veille de Chabaneix. C'est ce que, pour la seconde catégorie, M. Lalo exprime ainsi :

« Si l'on ne s'en tient pas aux généralités oratoires, mais qu'on pousse jusqu'aux applications, on s'apercevra que les partisans de l'« esthétique d'en haut » trouvent du métaphysique en toutes les œuvres dans la proportion exacte où elles ne représentent rien. Surpris de ne pouvoir découvrir alors la source de leurs beautés dans la nature donnée, puisqu'elles n'en sont pas l'image fidèle, ils la cherchent hors de la nature tout entière.

» Le plus métaphysique des arts, c'est la musique, dit Schopenhauer, que Wagner suivra assez fidèlement sur ce point.

Il faut bien qu'elle exprime l'essence des choses, puisque nous savons qu'elle ne représente nulle manière d'être précise des choses. Dès qu'on postule pour l'art la nécessité d'exprimer quelque chose, cet art, qui n'imité nulle apparence naturelle, doit exprimer le surnaturel. Voilà donc la musique pure, la symphonie d'orchestre, tenue pour l'émanation la plus directe de la « volonté en soi » ; ce qui, à première vue, pouvait passer pour une gageure ! « La musique, disait Beethoven, est » une révélation plus haute que toute sagesse et que toute philosophie. »

» L'architecture, qui n'imité pas beaucoup plus, exprime, quand elle a des proportions définies, l'infini : tout le monde a remarqué, depuis le romantisme, l'élan métaphysique des cathédrales gothiques vers le ciel. Et quand elle a, au contraire, des proportions rationnelles et très définies, comme dans les temples grecs, elle représente encore, nous dit Zeising, l'accord harmonieux de l'infini avec le fini. De toute façon, rien n'est plus métaphysique.

» Les arts représentatifs sont plus embarrassants : à quoi bon, avec eux, sortir du sensible, dont ils sont l'expression et dont ils ne peuvent précisément s'écarter sans péril de leur propre beauté ?

» Toutefois, la poésie est métaphysique dans la mesure où, sans rien décrire, elle suggère, par le rythme, par les images et leur association, autre chose que des idées et des faits, des sentiments qui ont quelque chose d'ineffable, de suprasensible, de mystérieux, donc, *a fortiori*, de métaphysique, car il ne faut pas être trop difficile sur la définition esthétique de ce mot. »

Nous retrouvons dans le paragraphe sur la musique ce que nous disions de l'influence de Schopenhauer et de l'avènement de l'inconscient dans le domaine musical d'abord (Wagner) et littéraire (les symbolistes). Nous constatons aussi que, selon les idées de M. Lalo, la poésie la plus métaphysique sera celle du Symbolisme, ce que nous avons déjà préconisé. Nous sommes donc en parfaite concordance.

Seulement, quelle est et quelle doit être la part réelle du mysticisme esthétique? Nous obtiendrons encore la réponse, malgré quelques retouches, de M. Lalo :

« Il ne reste plus qu'à se demander, nous dit-il, si la méthode qui s'adresse à la réflexion n'est pas beaucoup moins suggestive pour les artistes ou les amateurs d'art que l'intuition irrationnelle et les élévations vers les mystères.

Nietzsche a raconté, en vrai mystique, comment Zarathustra lui fut inspiré par une série de révélations brusques et « sans jamais choisir », où il sentait son esprit lui-même « se faire métaphore. » C'est pourtant lui qui nous donnera sur ce point la juste mesure.

Les artistes, dit-il, ont intérêt à ce que le public croie à des intuitions soudaines, à des soi-disant inspirations qui tombent en eux du ciel comme le don unique de la grâce : ils se sentent par là devenir surhumains!

On leur attribue ainsi volontiers un esprit sans commune mesure avec le nôtre, « une vue immédiate de l'essence du monde, comme par un trou dans le manteau de l'apparence ». Et cette superstition a tout juste autant de valeur pour le public que la croyance générale aux miracles, qui est un ressort d'action très puissant tant qu'il y a des croyants et pour les seuls croyants.

Mais la superstition du génie est-elle aussi favorable au génie lui-même? Voilà qui est plus douteux. Se fier à des facultés exceptionnelles, se pénétrer d'une crainte religieuse de soi, perdre toute attitude critique : ce sont des symptômes bien dangereux. Ils minent les véritables forces d'action. S'il est bon pour certains de croire qu'ils suivent un guide surnaturel, qui guidera le guide lui-même?

...En réalité l'imagination créatrice produit dans les meilleurs esprits, à l'instant, pêle-mêle, du bon, du médiocre et du mauvais, et c'est leur jugement qui choisit et rejette et combine. Dans l'art comme dans la morale, l'inspiration n'est pas un miracle; c'est un capital qui s'accumule lentement, et parfois se dépense d'un seul coup. La vraie faculté de l'artiste, c'est la conscience du métier.

Utile donc au prestige du prêtre, de l'homme d'action, de l'artiste, et même du savant dans leurs rapports avec le public, la superstition mystique leur est nuisible dans leurs rapports avec eux-mêmes, c'est-à-dire, en définitive, dans leurs créations.

Beaucoup penseraient sans doute que, si le choix se pose entre une superstition quelconque et un art rationnel d'agir, de sentir ou de penser, c'est celui-ci qu'il faut toujours préférer, sans autre considération qui tienne. Contentons-nous de constater plus simplement que le mysticisme esthétique, comme d'ailleurs le rationalisme outré, est une arme à deux tranchants, toujours prête à nuire autant qu'à servir; et que si les deux extrêmes ont chacun leurs avantages et leurs dangers, qui sont complémentaires, la meilleure attitude est encore celle qui se prête à profiter à la fois des deux en les complétant l'un par l'autre : il y aura donc, en toute conscience esthétique, une heure pour l'intuition et une heure aussi pour la réflexion méthodique. Dans un esprit bien fait, l'une n'effacera point l'autre, mais, au contraire, la prolongera : puisque nul état de conscience ne dure que s'il change et n'est riche que par la multiplicité.

Nous sommes ici à l'heure où l'on réfléchit. Le bon outil ne suffit pas à faire un bon ouvrier; mais le meilleur ouvrier sans outil n'est qu'un mauvais manœuvre. Pourquoi le mysticisme ne travaillerait-il pas à former de bons ouvriers et la méthode à leur donner de bons outils? C'est encore, croyons-nous, faire la part belle au mysticisme. »

Pourtant M. Lalo ne fait point la part si belle au mysticisme esthétique, si juste que puisse paraître et que soit en effet l'avant-dernière phrase que nous venons de citer. Il n'y a pas de bon ouvrier sans bon outil. Mais pourquoi, si M. Lalo trouve mauvaise la superstition mystique, ignore-t-il sur quoi elle repose? « L'imagination créatrice, dit-il, produit pêle-mêle du bon, du médiocre et du mauvais », mais l'inconscient produit toujours du bon, en tout cas de l'utilisable, puisqu'il exprime les forces vives de l'être. N'atteint-il pas ainsi l'infini,

et le poète qui connaîtra la valeur de ses forces inconscientes n'aura-t-il pas le droit d'être mystique? Le guide surnaturel, c'est ce qui dort au fond de l'inconscient affectif. Certes, les connaissances qui s'accumulent et favorisent l'essor de l'imagination ne provoqueront pas de miracle. Le miracle consistera à pouvoir utiliser intuitivement ces connaissances à des fins esthétiques.

Nietzsche, sur qui s'appuie M. Lalo, n'écrit-il pas, comme nous l'avons déjà rapporté : « On entend, on ne cherche pas, on prend, on ne demande pas qui vous donne »? Et Nietzsche n'était pas un positiviste, qui croyait à la divinité de l'inconscient!

Bref, il n'en est pas moins vrai qu'un bon ouvrier sans bon outil n'est qu'un mauvais manœuvre. Nous étudierons bientôt l'essence même du bon ouvrier. Jetons auparavant un coup d'œil sur la constitution du bon outil.

Il est composé de deux éléments :

1° un élément intellectuel, dont la forme la plus simple est représentée par la création d'images. Pour M. Ribot, « l'image suppose deux opérations fondamentales : l'une négative et préparatoire, la dissociation; l'autre positive et constituante, l'association. » La dissociation morcelle les états conscients dont les fragments seront prêts à entrer dans des combinaisons nouvelles, grâce à l'association. Cette dernière agit surtout sous forme d'association par ressemblance :

A est perçu;

A ressemble à α antérieurement éprouvé (assimilation);

A et α peuvent s'évoquer mutuellement par suite de leur coexistence dans la conscience.

Pour nous, le contrôle de ces opérations intellectuelles primaires et automatiques est exercé par deux facteurs : l'intelligence et le jugement. Quant à l'esprit, il puise ses matériaux dans la mémoire consciente, mais aussi dans la mémoire inconsciente dont nous verrons dans le prochain chapitre la constitution.

2° un élément émotionnel. L'individu créateur doit avoir — et nous l'avons déjà montré — une sensibilité et une émotivité particulièrement aiguës, ainsi qu'une susceptibilité de réaction très poussée. Le facteur affectif est, comme le dit fort bien M. Ribot, « le ferment sans lequel aucune création n'est possible. »

Ces deux éléments, intellectuel et émotionnel, entrent en jeu en même temps que les forces inconscientes qui déchaînent l'inspiration.

Mais il y a une seconde intervention de l'esprit pur, sans accompagnement émotionnel et qui, plus que tout autre, enlève de sa spontanéité à l'œuvre créée : il n'intervient pas au moment de l'inspiration, mais bien après. Sous le coup de l'inspiration, le poète obéit aux forces de son inconscient, il écrit rapidement, sans contrôler réellement ce qu'il griffonne. C'est plusieurs heures ou plusieurs jours après, lorsqu'il est bien sûr de ne plus être le jouet de son exaltation, qu'il peut contempler son œuvre et exercer son jugement. Sur le coup, il ne pourrait pas. Ce qu'il vient d'écrire au contraire l'irrite, lui déplaît. Il se plaint de l'imperfection de ses moyens. Il a beau lire et relire cent fois les vers fraîchement écrits, il n'en peut goûter le charme et n'a pas la possibilité de les critiquer. Plus tard, lorsqu'il sera refroidi, son esprit suppléera à son âme et exercera sa patience. Ce sera alors le travail de ciselage, œuvre d'intelligence et de patience, passe-temps âpre de l'intellectuel qui est joint au poète, mais non pas du poète lui-même dans ce qu'il a de plus ardent et de plus personnel.

Maintenant que nous avons fait la part de l'intelligence et de la raison dans l'élaboration du poème, il nous sera permis de faire remarquer combien elle est essentiellement secondaire, malgré son importance au point de vue esthétique. Et c'est pourquoi, à l'encontre des théoriciens de la poésie pure, nous nous élevons contre ceux qui nient toute inspiration, toute exaltation dans la création poétique et réduisent en somme cette dernière, comme Paul Valéry, à un travail ma-

thématique. Poésie impersonnelle et hermétique n'est plus de la poésie, mais un défi au bon sens. Il est vrai que l'herméticité de la « poésie pure » tient en grande partie à l'attitude et au snobisme, en grande partie aussi au courant allemand de 1830 : Schopenhauer, Wagner. Elle est l'exagération du Symbolisme, une impasse où nous a conduit, selon la formule de M. Louis Reynaud, « l'abdication de l'Intelligence devant l'Instinct et l'Inconscient ». Elle est donc, en somme, bien qu'apparemment contraire, l'exagération de notre propre théorie. Pour avoir négligé de donner aux phrases un sens, l'Absolu d'un Mallarmé « n'est qu'un Néant, un Néant qu'il essaie de traduire par l'Inintelligible ». Et ceci démontre que, selon le proverbe, l'excès en tout est un défaut.

Nous résumerons donc l'aboutissant momentané de notre travail par ces lignes du Docteur Hesnard :

« L'inspiration de l'artiste, l'invention du savant, sont bien autre chose qu'une « imagination » créatrice ou combinatrice. Elle précède de loin toute image et résulte d'une élaboration formidablement complexe, mais intuitive et préconsciente.

» On a multiplié les enquêtes sur le mécanisme de l'inspiration. Le sujet réfléchit au sujet proposé, en examinant toutes les possibilités de réalisation; ce travail conscient d'élaboration, il l'abandonne fréquemment pour se délasser l'esprit, mais, à certaines associations d'idées d'un tour particulier, il sent parfois, en une vision brutale et prompte comme l'éclair, l'œuvre fermenter en lui. Puis vient en lui le sentiment de tension intérieure qui traduit le besoin impérieux de la réalisation : « fièvre » des écrivains du temps des Goncourt. La réalisation ensuite commencée se poursuit capricieusement; le travail s'opère parfois soudainement au réveil; il s'achève enfin par de brusques révélations complémentaires. A certains moments le sujet se sent le jouet d'une sorte d'automatisme supérieur. »

II

L'ESSENCE DU POETE

1° Introduction à la psychanalyse.

L'élément intellectuel que nous venons d'étudier représentait l'élément rationnel et conscient de la création poétique. Nous avons établi à côté de lui l'existence prépondérante d'un second facteur, intuitif, spirituel, jailli des sources vives de l'âme et de l'inconscient. Ce dernier, nous l'avons décrit déjà, nous l'avons assimilé, avec le Docteur Chabaneix, à une sorte de somnambulisme à l'état de veille; nous lui avons trouvé même une certaine analogie avec le rêve. Mais nous n'avons pas expliqué sa substance, ni expliqué le pourquoi de ses mystérieux élans.

Nous avons trouvé impuissante à l'interpréter la théorie du Docteur Voivenel. Le poids ni la morphologie du cerveau ne suffisent à éclairer le côté génial des personnalités puissantes. « Prépondérance des régions frontales et pariétales : celles-ci dominant chez les artistes, les deux autres chez les savants », comme dit Flechsig? Coïncidences!

Pas plus que la théorie anatomique, les trois suivantes, citées par M. Ribot dans son *Essai sur l'imagination créatrice*, n'ont de valeur totale.

L'hypermnésie spontanée (Moreau, de Tours) ne peut être — et encore! — qu'un adjuvant faible. La théorie physiologique, prétendant une augmentation de tension nerveuse par hyperhémie du cerveau, s'appuie sur les bizarreries de cer-

tains auteurs (Bossuet, Rousseau, etc.), qui s'entouraient la tête de linges chauds ou augmentaient l'afflux sanguin cérébral par tout autre moyen. Elle s'appuie aussi sur certaines excitations motrices, comme chez Mozart, ou au contraire sur la nécessité du recueillement et du silence, tous moyens qui ne sont encore qu'auxiliaires, les premiers augmentant l'excitation cérébrale, les seconds incitant à la rêverie, que nous avons considérée déjà comme condition indispensable à la création du poème. Alcools et paradis artificiels sont des causes prédisposantes de même sorte.

Enfin la théorie sexuelle, invoquant la connexité du développement de la fonction génératrice et de celle de l'imagination et de l'intelligence, ne suffit pas à expliquer à elle seule les phénomènes profonds de l'élaboration poétique. Elle repose sur un seul de ses éléments composants, auquel nous avons antérieurement donné toute sa valeur.

Que nous reste-t-il? Il n'y a plus guère que le hasard, invoqué par M. Souriau dans sa *Théorie de l'Invention*, le hasard étant pour lui « la rencontre et la convergence de deux facteurs, l'un interne (le génie individuel), l'autre externe (l'événement fortuit) ». Mais alors, qu'est-ce que le génie individuel! Le hasard ne suffit pas à expliquer notre énigme; ce n'est pas avec lui, ou tout à fait occasionnellement, que l'on peut faire une trouvaille. Quant à écrire par ce moyen un suffisamment long poème, cela dépasse les limites d'une chance honorable!

Comment alors expliquer le don de la création poétique? Dans sa thèse pour le doctorat ès lettres sur le Sentiment du beau et le Sentiment poétique, M. Braunschwig suggère que « c'est par le désir attristé de fixer le reflet fugitif de la beauté que l'artiste obéit » et que c'est également « poussé par un double sentiment de charité et de pitié que l'artiste entreprend d'imiter la beauté de la nature : de charité, puisqu'il désire convier tous les hommes au partage des jouissances esthétiques que lui a procurées le spectacle du monde; et de pitié, puisqu'en représentant certaines choses et certains êtres, il songe à éterniser l'instant fugitif où a resplendi leur beauté ».

Serait-ce donc pour les mêmes motifs qu'agirait le poète? Si le poète s'attriste souvent de la fragilité des choses de ce monde, il sait bien, car toujours dilettante, qu'à ces splendeurs mourantes se substitueront insensiblement d'autres plus jeunes encore et plus vives. S'il s'en attriste, ce n'est que pour lui-même. Au lieu de fixer, il laisse transparaître son âme, de même que l'artiste, s'il fixe la forme sur la toile ou dans l'argile, lui donnera toujours une tournure adéquate à ses sentiments intimes. Quant au double sentiment de charité et de pitié qui l'anime, quel débordement d'altruisme! Le poète, comme l'artiste, est avant tout un égocentrique qui ne cueille sa volupté que pour lui-même. S'il exprime ce qu'il ressent et le divulgue, c'est qu'il est poussé par une force supérieure, à laquelle il ne peut résister, qu'il a besoin de s'épancher, d'étaler son moi au grand jour (nous dirons plus tard que c'est par narcissisme).

Comme nous, M. Braunschwig conclut que la poésie n'est pas « une simple imitation de la réalité ». C'est qu'en effet, comme le dit M. Lalo, la beauté de la nature est « anesthésique ». Ce dernier auteur attribue le sentiment de la nature à une sorte de bien-être physique; elle aurait une influence quasi cénesthésique. Ainsi, par les conditions de vie dans lesquelles elle placerait le poète, elle ne pourrait que faciliter son travail, l'aiguillant vers le rêve et vers son expression (nous dirons plus tard que les objets de la nature mettent les tendances en branle). C'est ainsi que la nature a pour le poète une valeur suggestive : « Toute sa valeur d'art est dans cette suggestion et non dans la valeur de ses objets, qui d'ailleurs peuvent être des émotions, sentiments, fictions, idées personnelles, dont la « réalité » dans le monde extérieur serait un non-sens. » C'est cette suggestion qui s'exprime d'abord par les éléments rythmiques ou musicaux, puis par « le vivant cortège des associations d'idées, d'images ou de sentiments personnels ».

M. Braunschwig examine alors deux explications : celle de Spencer (*Essais de morale et d'esthétique*, chapitre sur

l'origine et la fonction de la musique, Alcan), basée sur l'expression de nos sentiments intenses par des mouvements rythmiques; celle de Combarieu, diamétralement opposée, selon laquelle les mouvements produits par l'émotion sont le contraire du rythme. En excellent philosophe, M. Braunschwig combat les deux théories et conclut en faisant la moyenne. Pour lui, « le rythme a bien dû naître de l'émotion, mais de l'émotion parvenue à sa période de détente... Et ces forces débordantes de notre être que met en liberté la détente de notre âme, comme nous n'avons plus alors besoin de les employer utilement, nous les faisons instinctivement servir à la satisfaction de notre besoin rationnel d'unité ». (A notre besoin inné de jeu serait peut-être d'une note plus réelle.)

Que l'on dissocie ou non l'émotion en deux périodes, l'une de tension et l'autre de détente, il est certain, comme le dit Spencer, qu'elle joue un rôle à la base de l'inspiration. Quand il crée, le poète est ému, nous en avons donné bien des exemples, mais il y a souvent des émotions préexistantes à l'inspiration, qui ne la dirigent que de loin, mais se sont néanmoins ancrées dans l'inconscient du poète. Spencer a-t-il raison lorsqu'il dit : « Les actions que nous fait faire un sentiment puissant tendent à prendre une allure rythmée... » ? Certes, ne se laisse-t-on pas bercer par la joie ou par la volupté comme on se laisse bercer par la douleur, fût-elle aiguë ? Et l'agitation de l'impatience et celle d'un vif bonheur ? Et, d'ailleurs, la suprême émotion, celle de l'acte sexuel, ne se traduit-elle pas par une cadence suprême ? On a objecté à Spencer que l'émotion, qui est un choc, nuit à toute régularité, elle frappe le gong du système nerveux, et le son qui en sort est un son paroxystique. A cela nous répondrons que le rythme peut avoir aussi ses paroxysmes. Telle symphonie peut s'enfler démesurément jusqu'à éclater tout à coup, comme dans la sonate pathétique de Beethoven, sans cependant perdre un seul instant ses qualités eurythmiques.

En somme, avec Spencer, nous attribuons un rôle capital à l'émotion dans la production du rythme. Au lieu de dissocier

nettement l'émotion, comme M. Braunschwig, en deux périodes, l'une de tension, l'autre de détente, nous pensons qu'elle se traduit immédiatement par un choc, par un ébranlement dynamique qui met en vibration toute la sensibilité de l'individu. Ainsi l'émotion se divise en deux parties très inégales, d'abord un choc, comme une explosion dans la sérénité de la vie affective normale. Dès ce moment, le rythme existe à l'état de latence dans l'inconscient. Il ne s'extériorisera que plus tard, dans la période qui suit immédiatement le choc. Supposez une surface d'eau morte. Jetez-y quelques grains de sable; elle réagira à peine. Ce sont les petites réactions émotionnelles journalières. Mais si, tout à coup, vous y lancez un caillou, le voici qui, tombant d'un seul trait, provoque une perturbation qui est en apparence dysrythmique. Ceci ne dure qu'une seconde. Aussitôt, la surface de l'eau traduit le choc par une série d'oscillations concentriques, qui peu à peu lui permettent de revenir à l'immuableté. C'est la période d'extériorisation du choc. Le rythme qui existait à l'état latent s'est aussitôt libéré.

De même la douleur se traduit immédiatement par un choc, lequel fait jaillir un cri. Ce cri n'est évidemment pas rythmique. Mais le rythme est déjà en puissance dans l'inconscient. Dès le choc et le cri qui s'ensuit, le sujet réalise et aussitôt après extériorise. Alors le rythme éclate : ce sont les pleurs, les sanglots, gémissements, secousses, bercements même, qui existaient déjà en latence dès le choc.

Si maintenant nous revenons au poète, nous admettrons facilement qu'un choc émotionnel, troublant la surface calme de son affectivité, soit déjà par lui-même une tendance à l'expression rythmée, tendance qui restera inconsciente jusqu'au moment de l'extériorisation. Cette tendance sera accrue par la prédisposition héréditaire, le terrain, ou acquise, chocs émotionnels antérieurs. La répétition de ces chocs émotionnels ne fera qu'accroître cette tendance.

Mais si, au lieu d'être ainsi courte et rapide, l'émotion qui sensibilise le poète est assez intense et assez reculée en lui;

si, par exemple, elle a explosé au cours de sa plus petite enfance, il y aura une période de longue durée entre le choc et son extériorisation, avec accumulation de rythmes en puissance dans l'inconscient. Des émotions postérieures de moindre intensité pourront réveiller le choc primitif et déclencher alors la vocation. Si déjà nous entrevoyons que l'émotion initiale est due à des phénomènes affectifs douloureux en relation avec les rapports de l'enfant et de la mère, nous concevrons facilement avec quelle puissance la personnalité fragile et facilement impressionnable de l'enfant en sera imprégnée. La qualité et la force de l'émotion initiale orientera ainsi sa personnalité psychique et rejaillira, un beau jour, soit dans sa vie, soit dans ses œuvres qu'elle aura contribué à provoquer.

Nous comprendrons alors ce que M. Braunschwig veut dire par « ces forces débordantes de notre être, que met en liberté la détente de notre âme », et du même coup nous interpréterons la parapsychose poétique par la compression et le refoulement des tendances, lesquelles, déviant leur voie et camouflant leur nature, se transformeront en « forces débordantes » d'inspiration. Quant à l'émotion « inconsciente » qui résultera de cette déviation des tendances, c'est elle qui sera déterminante et expliquera ce qu'il peut y avoir d'automatique dans la conception d'un poème.

Et c'est ainsi qu'ayant épuisé les hypothèses jusqu'à présent émises, en arrivant à la psychanalyse, nous jouerons notre dernière cartouche.

2° Exploration psychanalytique.

Nous sommes donc, de par la suite de notre raisonnement, forcé d'en venir maintenant explorer l'inconscient, et par conséquent acculés à l'hypothèse. Les faits objectifs nous ont servi à deviner l'essence du poète mais sont insuffisants pour pénétrer plus avant dans son intimité psychique.

Lorsque nous conçûmes l'idée de notre thèse, ce fut sans plus connaître que par un opuscule de vulgarisation du Doc-

teur Hesnard la théorie sexuelle de la psychanalyse de Freud. Dès ce moment, nous avons relevé le lien étroit qui unit les tourments de l'esprit à ceux du corps, l'indéniable importance des inquiétudes sexuelles, voire génitales, dans la vie des littérateurs, et en particulier des poètes. « L'âme exprime le corps », a dit Leibnitz. Réciproquement, nous pensions que le corps exprimait l'âme, et que la lutte entre la chair et l'esprit, aiguisée par le christianisme, malgré son éclatante beauté morale, reposait sur un principe faux : car la chair et l'esprit sont en nous indissociables.

C'est alors que nous nous attelâmes à l'étude, aride en apparence mais passionnante en réalité, des théories freudiennes. Les ouvrages du Docteur Hesnard sont une introduction franche et facile aux mystères linguistiques et à la lourdeur de raisonnement germanique, auxquels se heurte le besoin d'ordre et de clarté de l'esprit français. Parallèlement, nous lûmes les critiques et les livres de Freud lui-même; et, au fur et à mesure que nous avançons, nous jetions les bases d'une interprétation psychanalytique de la création et de la vocation poétiques. Par hasard, nous découvrîmes à la devanture d'une librairie le remarquable ouvrage de M. Baudoin, privat-docent à la Faculté des lettres de Genève, sur la Psychanalyse de l'Art. Nous avons tous les éléments voulus pour pousser à fond nos idées premières, sacrifiant, non sans un peu d'amertume, notre désir initial d'originalité à l'objectivité des résultats déjà obtenus. Mais c'était une garantie que nous ne voulions pas perdre pour le bon devenir de notre étude.

La psychanalyse de Freud est combattue de toutes parts en France. Or, il faut bien se dire que, quels que soient les excès d'une théorie et le fanatisme de ses croyants, les promoteurs ne sont tout de même pas dénués d'intelligence; que, s'ils peuvent être aveuglés, ils partent toujours de quelque grande idée fondée sur des éléments objectifs. Nous ne sommes pas un fanatique de la psychanalyse, nous reconnaissons qu'elle joue sur bien des hypothèses, qu'on a parfois exa-

géré fortement les déductions à tirer de ces hypothèses et des faits primitivement invoqués, bref, qu'elle est, surtout aux yeux du génie français, sur bien des points, imparfaite. Mais ce n'est pas une raison pour tout supprimer. Lorsque, dans une maison, l'ameublement n'est pas au goût du propriétaire, celui-ci ne fait pas démolir la maison, il se contente de modifier l'agencement ou la structure de certains meubles. Nous ferons donc ainsi pour la psychanalyse, que nous pratiquerons à la française.

La psychanalyse de Freud repose sur l'étude de la Sexualité, terme que l'on devrait propager en France et qui remplacerait avantageusement celui de Libido, de Freud. Ce qui fait que nous n'avons pas compris en France la psychanalyse, c'est que nous avons attribué aux termes : libido, instinct sexuel, sexualité, un sens entièrement organique. Nous n'avons pas su dissocier l'organique du sexuel : le désir génital du désir amoureux en général. C'est ainsi que mille critiques, souvent fort spirituelles, furent lancées contre la psychanalyse, avec acidité parfois. C'est l'histoire du « poupon pervers » du Docteur Vachet.

L'auteur fait preuve du plus grand esprit, mais base ses critiques et ses amusants badinages sur l'erreur fondamentale que nous venons d'exposer.

« La sexualité, dit le Docteur Hesnard, est l'ensemble des faits biopsychologiques traduisant chez l'individu une certaine impulsion qui, lorsqu'elle est suffisamment extériorisée dans le comportement, aboutit chez l'adulte au désir, puis à la possibilité de l'accouplement; impulsion produisant, lorsqu'il y est répondu d'une manière adéquate, une certaine satisfaction qui, lorsqu'elle est suffisamment précise dans la conscience, aboutit à une jouissance spécifique (émotion génitale). » (*L'individu et le sexe.*)

Freud lui-même, afin d'éviter toute méprise, détaille la signification qu'on doit accorder au terme libido (*Essais de psychanalyse*, III, *Le moi et le soi*) :

« Libido est un terme emprunté à la théorie de l'affecti-

tivité. Nous désignons ainsi l'énergie (considérée comme une grandeur quantitative, non encore mesurable, des tendances se rattachant à ce que nous résumons dans le mot amour. Le noyau de ce que nous appelons amour est formé naturellement par ce qui est communément connu comme amour et qui est chanté par les poètes, c'est-à-dire par l'amour sexuel, dont le dernier terme est constitué par l'union sexuelle. Mais nous n'en séparons pas toutes les autres variétés d'amour, telles que l'amour de soi-même, l'amour qu'on éprouve pour les parents et les enfants, l'amitié, l'amour des hommes, en général, pas plus que nous n'en séparons l'attachement à des objets concrets et à des idées abstraites. Pour justifier l'extension que nous faisons ainsi subir au terme « amour », nous pouvons citer les résultats que nous a révélés la recherche psychanalytique, à savoir que toutes ces variétés d'amour sont autant d'expressions d'un seul et même ensemble de tendances, lesquelles, dans certains cas, invitent à l'union sexuelle, tandis que dans d'autres elles détournent de ce but ou en empêchent la réalisation, tout en conservant suffisamment de traits caractéristiques de leur nature pour qu'on ne puisse pas se tromper sur leur identité (sacrifice de soi-même, recherche de contact intime).

Nous pensons qu'en assignant au mot « amour » une telle multiplicité de significations, le langage a opéré une synthèse pleinement justifiée et que nous ne saurions mieux faire que de mettre cette synthèse à la base de nos considérations et explications scientifiques. En procédant de la sorte, la psychanalyse a soulevé une tempête d'indignations, comme si elle s'était rendue coupable d'un sacrilège. Et, cependant, en « élargissant » la conception de l'amour, la psychanalyse n'a rien créé de nouveau. L'Eros de Platon présente, quant à ses origines, à ses manifestations et à ses rapports avec l'amour sexuel, une analogie complète avec l'énergie amoureuse, avec la libido de la psychanalyse, et lorsque dans sa fameuse épître aux Corinthiens, l'apôtre Paul vante l'amour et le met au-dessus de tout le reste, il le conçoit sans doute dans le même sens élargi ».

La vie psychique orbite autour de cette sexualité, affranchie en somme de son but, qui est la satisfaction génitale. C'est la sexualité qui remplit l'inconscient sous forme de tendances qui ont été refoulées.

Lorsque nous avons examiné la théorie du Docteur Chabaneix, nous n'avons, à dessein, fait aucune différence entre l'inconscient et le subconscient. Mais ici il nous la faut faire. Toute l'importance revient à l'inconscient, qui n'est pas, dit le Docteur Hesnard, « ce qui est en dehors de la conscience, mais ce qui est incapable de conscience ». C'est un système complexe de sentiments et d'idées tout à fait intimes, demeurant en latence et prêts à se faire jour à la faveur du sommeil, de la rêverie ou d'un choc moral. Il recèle les tendances, « forces instinctives éveillées et inassouvies ». Chaque individu porte en effet en lui une multitude d'aspirations insoupçonnées de lui-même, qu'il a refoulées dans son inconscient. Or, dit M. Baudoin, « le refoulement a cette étrange faculté de conserver secrètement ce qu'il paraît détruire ». Donc les tendances refoulées restent vivantes. Ces tendances, forces ataviques, et les instincts qui les conditionnent ne demandent qu'à sortir à la faveur de la première communication venue entre le *soi* ou inconscient et le *moi*, « ensemble des images, idées, émotions et réactions coordonnées ». (Le moi accueille du dehors les perceptions, et du dedans les impressions affectives.)

Quant au subconscient ou préconscient, c'est un système intermédiaire entre l'inconscient et ce qui est parvenu à la conscience. Ce qui est parvenu normalement à la conscience est, en dehors des perceptions extérieures, ce qui n'a pas été refoulé par le *sur-moi*, ou *moi* idéal, ou Censure, qui exerce une puissance de contrôle sur les tendances.

À côté de la tendance, il faut placer le complexe : « système de voies de réaction (de tendances), dit M. Baudoin, plus ou moins emmêlées entre elles », ou encore « véritables réseaux, plus ou moins enchevêtrés, de voies de réaction psychologiques, autrement dit, de tendances ».

Le regard jeté par la psychanalyse sur l'inconscient est donc d'une profondeur à laquelle n'a atteint aucune autre méthode. Le système est fictif peut-être, mais les notions de tendances et de refoulement se comprennent parfaitement en dehors même de la psychanalyse. Or, nous avons établi que le poète étale son inconscient dans ses vers et que c'est de cet inconscient que jaillit son inspiration. C'est en nous permettant de l'explorer que la méthode psychanalytique nous fera atteindre l'essence du poète.

Notre tâche sera d'établir les rapports qui existent entre les complexes du poète et sa poésie, ou plutôt entre sa poésie et ses complexes. Nous allons donc passer en revue les plus grands points de la doctrine psychanalytique et nous dirons au sujet de chacun d'eux ce que nous pourrions en retirer pour édifier notre esthétique.

a) LES PROCÉDÉS D'EXPRESSION SYMBOLIQUE.

« Dans le langage ordinaire, dit le Docteur Hesnard, le symbole est un objet concret considéré comme exprimant, signifiant, figurant une abstraction. » Par extension, en psychologie, « la pensée symbolique est celle qui s'exprime par des concrets absolus ou relatifs, réels ou imaginaires » (Hesnard, *La loi du symbolisme en psychiatrie générale* [Encéphale, 1921, I, 579-586]).

Pour la psychanalyse, le symbole est à la fois :

1° La forme habituelle de la pensée primitive;

2° Un procédé de déguisement. En effet, selon le principe du plaisir posé par Freud, la personnalité psychique de l'individu tend à réaliser, à exprimer ses complexes, pour sa propre satisfaction. Ce qui se fait d'une façon détournée, dont l'exemple le plus simple est celui du rêve. A son plus grand degré de simplicité, le rêve est la réalisation d'un désir : un enfant rêve qu'il mange une pomme, parce qu'il en désirait une en vain la veille au soir.

C'est ce que M. Baudoin exprime lorsqu'il dit que le symbole est « la réalisation d'un complexe ».

Ce procédé symbolique d'expression des complexes que l'on rencontre dans le rêve se retrouve également dans les mythes primitifs, qui sont les racines de l'art littéraire. On voit, en effet, dans les mythes :

1° La pensée primitive dissimulée derrière les symboles patiemment et minutieusement analysés par les psychanalystes (l'Œdipe, le mythe de Prométhée, le complexe de mutilation (etc.).

2° Toujours le déguisement dont on peut distinguer ici deux formes :

- a) Le déguisement primaire, correspondant à celui du rêve et agissant directement en vertu du principe du plaisir;
- b) Le déguisement secondaire, dont les symboles sont l'objectivation du narcissisme de l'homme primitif. Le narcissisme, que nous étudierons plus loin, est la faculté inconsciente et bientôt la nécessité qu'a un individu donné de se replier sur lui-même et de ne vivre qu'en lui, le monde extérieur rayonnant autour du point central de son Moi.

L'homme primitif ne comprend pas la nature, comme nous du moins. Il vit essentiellement d'une manière physique et quasi animale, replié sur sa propre primitivité. Il est égocentrique. A mesure que son intelligence se développe, il cherche à expliquer ce qui l'entoure, et avant tout essaie d'interpréter les phénomènes physiques.

Pour ce :

- 1° Il anime, et en ce il se projette, étend, objective son narcissisme;
- 2° Il qualifie ses « héros » de toutes les grandes qualités qu'il commence à entrevoir, et en ce il se sublime, c'est-à-dire qu'il tend à détourner ses propres tendances vers des buts moins grossiers.

Aussi reconnaît-on dans l'expression symbolique du mythe ce qui se retrouve à un état plus développé et plus complexe, plus chargé aussi d'éléments intellectuels, dans la genèse de l'art et de la poésie. Les symboles de la poésie :

1° Seront un écho et en somme le résultat du mode habituel de la pensée primitive;

2° Ils déguiseront les complexes de l'individu, les complexes, comme le fait remarquer M. Baudoin, « en travail », « en voie de transformation, d'évolution. »

Les complexes, refoulés dans l'inconscient, fermentent, sont une sorte de bouillonnement incessant. S'ils sont trop puissants ou trop nombreux, ou s'ils sont trop vivement refoulés, il seront capables de provoquer des troubles psychiques, qui seront, en quelque sorte, un moyen détourné de les réaliser. De la même façon, ils provoqueront la vocation poétique ou artistique qui leur permettra, par ses procédés d'extériorisation symboliques, de s'objectiver, et de satisfaire ainsi au principe du plaisir. /

Mais, de même que dans le mythe, le processus symbolique de son art permettra au poète d'objectiver son narcissisme, qui est, comme nous le verrons, un des traits dominants de son tempérament spirituel.

Quant aux complexes traduits, ils seront de deux sortes :

1° Les primitifs, formés dans la prime enfance et qu'on retrouve chez tous les individus indistinctement, qui font partie de la personnalité humaine, tel l'OEdipe, et appartiennent probablement à la « préhistoire » de l'humanité.

2° Les secondaires, formés au cours de la seconde enfance ou dans la suite de la vie, refoulés moins inconsciemment que les précédents, moins totalement aussi; tels sont les dégoûts divers, amours, désillusions, etc. Le rôle de ces complexes secondaires est peut-être bien d'ailleurs de réveiller dans l'inconscient du sujet l'existence sommeillante des complexes primitifs.

Ainsi la création du poème est analogue à celle du mythe, analogue à celle du rêve.

Kant disait déjà que le rêve était « de la poésie involontaire ». Cette proposition est aussi juste que sa réciproque, et nous pouvons dire, surtout après les travaux de Freud lui-même et d'Otto Rank, que la poésie est du rêve. Rank (et après lui Baudoin) cite ces vers de Wagner :

Ami, toute la tâche du poète
C'est d'interpréter et de noter ce qu'il rêve...

(Vers qu'il ne faut évidemment pas prendre dans un sens absolu.)

La création poétique est donc bien, comme nous le disions dans la première partie de notre travail, l'œuvre de l'inconscient, dont la principale et la plus évidente forme de traduction est le rêve. Seulement, elle se différencie du rêve en ce qu'elle comporte, à côté de ses racines inconscientes, un facteur intellectuel. C'est un rêve à l'état de veille, qui sera utilisé par un esprit intelligent et subtil, tandis que la névrose et la psychose, qui servent aussi le déguisement des complexes, sont des rêves à l'état de veille et qui submergent un esprit qui n'est plus généralement ni intelligent ni subtil. C'est pourquoi il y a des poètes-fous et des poètes-malades. L'un des deux processus d'extériorisation des complexes l'emporte sur l'autre, lui laissant parfois cependant la possibilité d'une légère escapade. Et c'est pourquoi, enfin, nous avons considéré la création poétique comme la traduction d'un état différent de la folie par son aboutissement, mais voisin d'elle par ses origines. S'ils n'étaient pas poètes, les poètes seraient des fous. Leur maladie, dont on a tant parlé, est bien une parapsychose.

« L'artiste, écrit Freud, est en même temps un introverti qui frise la névrose. Animé d'impulsions et de tendances extrêmement fortes, il voudrait conquérir honneurs, puissance, richesse, gloire et amour. Mais les moyens lui manquent pour se procurer ces satisfactions. C'est pourquoi, comme tout homme insatisfait, il se détourne de la réalité et concentre tout son intérêt et aussi sa libido, sur les désirs créés par sa vie imaginative, ce qui peut le conduire facilement à la névrose. »

Quant au mécanisme et à la portée du symbole, nous ne nous étendrons pas à perte de vue sur eux, renvoyant seulement aux ouvrages des freudiens, et, à propos de son importance dans l'art et la littérature, à l'ouvrage de M. Baudoin, *Psychanalyse de l'Art*, et à la remarquable thèse de notre

camarade Moreau (*Valeur du langage symbolique normal et pathologique*, Bordeaux, 1929). La psychanalyse a suffisamment établi la valeur du symbole comme moyen d'expression de la pensée primitive, de la pensée infantile, du rêve, de l'artiste et de l'écrivain; secondement, que le but cherché par ce langage des symboles était une tentative de réalisation de désirs refoulés. En cherchant donc ces complexes refoulés dans l'œuvre du poète :

- 1° Nous éclaircirons son inconscient ainsi dévoilé;
- 2° Nous verrons pour quels motifs cet inconscient insatisfait l'aura poussé à écrire;
- 3° Nous en déduirons l'orientation donnée par ses complexes à sa vie psychique, à sa vie intellectuelle, à sa vie sociale.

Les complexes que nous isolerons par l'analyse seront à la fois les primitifs et les secondaires ou personnels. C'est ce que dit le Docteur Moreau dans ces termes : « Dans le domaine du non-conscient (employons ce mot à dessin), l'artiste va emprunter :

- » a) au fonds commun de l'inconscient primitif, comme tout le monde;
- » b) à son propre subconscient des éléments plus personnels, qui donneront à l'œuvre sa couleur et son originalité. »

Outre que nous rangeons les complexes primitifs et secondaires côte à côte dans l'inconscient, nous ferons remarquer que, aussi bien que les autres, les complexes primitifs peuvent donner à l'œuvre couleur et originalité, selon la puissance et la qualité de leur refoulement, selon aussi l'intensité de leur besoin d'extériorisation. Comme nous l'avons déjà souligné, nous pensons que le rôle des complexes secondaires ou personnels est de se greffer sur les primitifs pour activer leur sourde effervescence. Nous ne serons donc pas tout à fait de l'avis du Docteur Moreau, lorsqu'il dit :

« Les élèves de Freud, Otto Rank notamment, n'ont point ménagé leur peine; le fameux Inzest-Motiv, systématiquement recherché par cet auteur, existait fort probablement la plupart du temps dans les œuvres analysées, mais la portée de cette constatation n'a guère de valeur que celle de confirmer les données établies par Freud. Elle n'y ajoute rien.

» Le critique eût été mieux inspiré en étudiant concurremment les déviations affectives exprimées ou favorisées par l'œuvre dans la sublimation vers laquelle elle orientait le fameux complexe. »

En réalité, il est fort difficile de mettre à nu un complexe d'OEdipe sans en tirer facilement des déductions pour la compréhension de la vie et de l'art d'un poète. C'est ce que nous avons essayé de faire dans les esquisses de psychanalyse qui sont à la fin de notre étude et où nous montrons, par exemple chez Gérard de Nerval, le refoulement de l'OEdipe influencer la vie psychique de l'auteur à l'extrême en le faisant courir inlassablement à la recherche d'une femme idéale introuvable qui reflète le souvenir de la mère. Nous montrerons en effet que le refoulement du complexe d'OEdipe crée parfois une sorte de hantise farouche de la mère et que c'est là une de ses conséquences primordiales. Nous nous excusons de l'audace que nous montrons à insister sur ce point de la psychanalyse et nous prenons la liberté de renvoyer, pour la juger, à nos observations terminales. Le Docteur Hesnard n'a-t-il d'ailleurs pas dit dans *la Vie et la Mort des instincts* : « Bien des hommes en restent toute leur vie à ce stade de l'attraction primitive pour la mère. Quand la chère image n'est plus qu'un souvenir lointain, l'influence instinctive profonde subsiste, s'insinue dans leur poursuite de l'idéal féminin, présidant obstinément et à tout jamais (de manière ignorée le plus souvent) à la destinée suprême de l'instinct pourtant virilisé. »

Nous avons établi dans notre première partie que l'inspiration du poète venait de son inconscient. Nous voyons actuellement et qu'elle vient de son inconscient, et qu'elle n'est justifiée que par l'expression de cet inconscient. Un élément

intellectuel et imaginaire se greffe sur les tendances rejaillies de l'inconscient et a, non un rôle de genèse, mais une fonction de ciselage et une vertu d'entraînement à l'expression (choix de certains vocables, clichés, « ficelles » de métier).

b) LE COMPLEXE D'ŒDIPE.

Le complexe d'Œdipe, dit Baudoin, « consiste dans une disposition plus ou moins inconsciente d'attachement pour le parent du sexe opposé et de rivalité contre le parent de même sexe; donc, chez l'homme : attachement à la mère et rivalité à l'égard du père ». C'est un complexe primitif, « indépendant des événements vécus par le sujet comme de son élévation morale, et qui subsiste toujours dans l'inconscient, même lorsque les sentiments conscients sont en contradiction avec lui ».

Etudiant l'évolution de l'instinct sexuel (qui correspond à la libido, de Freud, et à ce que nous appellerions plus volontiers la sexualité, ou encore l'énergie affective, de Beaudoin), le Docteur Hesnard montre clairement les différents stades de cette évolution. Ses divers exposés ont, sur les ouvrages allemands, le grand avantage d'être simples.

L'enfant, dès sa naissance passerait par une phase d'érotisme digestif (succion, défécation), dont la description renferme certes une part de vérité, encore qu'elle soit souvent discutable. Ce qui, à notre avis, est primordial est de beaucoup son attachement à la mère, qui fut déjà souligné avant l'éclosion de la psychanalyse (ce qui est, entre autres, un argument en sa faveur). L'enfant subit une attraction physique et psychique pour sa mère, et, dans certains cas, restera, sa vie durant, imprégné du souvenir de cette attraction et des délices que sa satisfaction lui aura accordées.

Parallèlement à ce complexe de la mère, le complexe du père exprime une jalousie, suivie parfois d'une véritable haine inconsciente contre le père. Cette jalousie s'accroît ensuite des sentiments de révolte provoqués par les premières servitudes et obligations qu'il rencontre en grandissant, et qui sont incar-

nées par le père, lequel est le représentant brutal du devoir et de l'autorité.

Mais cette impulsion « incestueuse » (ce mot étant pris dans son sens le plus large, pour ainsi dire psychique), accompagnée d'opposition à la puissance paternelle, ne se maintient ainsi que jusqu'au moment du sevrage. A cette époque, l'enfant séparé de la mère souffre vivement, puis reporte son amour sur lui-même. Il se substitue à sa mère « pour se chérir lui-même aux dépens d'autrui, pour retenir en lui-même ce qu'il n'ose offrir de lui-même aux autres ». C'est ainsi qu'il prend conscience de sa personnalité et aussi du monde extérieur qu'il centre autour de lui. C'est la phase narcissique, terminaison naturelle de l'inceste primitif, et qui doit elle-même ne durer qu'un temps. Sa persistance ne se produit que chez les anormaux psychiques : malades de l'esprit et de l'affectivité, névrosés, artistes, poètes.

Car l'enfant, au moment où il est entré dans cette phase narcissique, a refoulé l'inclination parentale primitive, et il en peut résulter deux phénomènes, qui auront la plus grande importance pour l'évolution de sa personnalité psychique et même intellectuelle :

- 1° Il restera plus ou moins imprégné par le souvenir de l'attirance maternelle, à tel point qu'il pourra en être véritablement hanté sans le savoir;
- 2° Il refoulera plus ou moins; et, s'il refoule plus que de coutume, l'élan de son instinct sera brisé, arrêté et son évolution pathologique.

Tel est le complexe d'Œdipe, qui a soulevé une foule de sarcasmes, et qui, interprété avec éclectisme et recherché sans trop de zèle et d'âpreté, est capable de rendre les plus grands services à l'exploration de maints états affectifs. C'est le cas, d'ailleurs, pour le caractère et le tempérament des poètes. Des recherches ont été entreprises systématiquement par les psychanalistes allemands, Otto Rank en particulier. Le tort de cet auteur a été sa lourdeur d'esprit germanique, qui l'a conduit à des excès d'interprétation. Il nous semble que l'Œdipe

ne se doit chercher qu'avec la plus grande prudence dans les personnages d'une œuvre, et que l'on risque de bien moins errer si l'on s'en tient à des passages plus personnels, éclairés au préalable par des aperçus biographiques. C'est ce que nous nous sommes efforcé de faire dans les observations qui terminent notre étude, et nous croyons être d'accord avec M. Baudoin quand il dit :

« Lorsque, dans la vie ou dans une œuvre, l'OEdipe s'exprime indirectement — ainsi par une haine du tyran, par une rivalité entre frères, par un amour pour la sœur (exemples de Shakespeare, de Schiller, de Byron, etc.) — Rank a une tendance un peu excessive à présenter toutes ces manifestations comme de purs déguisements de l'OEdipe. Je préférerais, dans la plupart des cas, parler de déplacements (déplacement du potentiel de l'OEdipe sur tel ou tel complexe personnel qui en dérive). Rien ne nous autorise, en effet, à refuser toute réalité aux produits de substitution du complexe refoulé et à ne reconnaître une existence véritable qu'à ce dernier. A ne voir que des « déguisements » partout, on aboutit à cette conclusion que des milliers d'œuvres expriment, au fond, la même chose (l'OEdipe), ce qui est, à la longue, ennuyeux, et ce qui, d'ailleurs, n'est pas exact. L'inexactitude est voisine de celle que nous avons relevée à propos de l'interprétation des complexes et des symboles, où l'on veut que les éléments les plus évolués ne soient que des moyens d'expression déguisée des éléments les plus primitifs : on se rattache ainsi avec raison les premiers éléments aux seconds, mais on oublie de tenir compte de l'évolution même qui, par déplacements successifs, s'est accomplie des uns aux autres. »

C'est pourquoi, par exemple, dans notre étude sur Gérard de Nerval, après avoir isolé l'existence du complexe d'OEdipe, nous montrerons les déplacements successifs de ce complexe et le report de l'impossible amour maternel de femme en femme, jusqu'à d'impalpables formes de rêve ou de mythologie.

Les conséquences de l'établissement du complexe d'OEdipe

pour l'interprétation de la « Psyché » du poète tiennent aux deux éléments du complexe, que l'on peut diviser en deux complexes constitutants : celui de la mère et celui du père. Les conséquences de ce complexe de la mère tiennent :

1° A la sensibilisation par la mère;

2° A la séparation affective d'avec la mère.

La sensibilisation par la mère explique :

a) Au point de vue du caractère :

la sensibilité plus aiguë;

l'affinement intellectuel;

l'insouciance des obligations masculines (insouciance du devoir et de la règle, manque d'activité physique et sociale, besoin de rêverie, dédain de la science, etc.);

b) Au point de vue de la personnalité affective :

la hantise de la mère, qui se traduit par :

α. d'incessants essais, infructueux, d'identification des femmes aimées avec la mère (*cf.* nos observations ultérieures);

β. la recherche en lui-même de la mère (deuxième cause d'affinement intellectuel).

La séparation affective d'avec la mère explique :

a) Par le choc qu'elle produit, au point de vue du caractère une impressionnabilité plus grande;

b) par le refoulement qui l'accompagne, au point de vue de la personnalité affective :

la tendance à l'intériorisation;

la toute-puissance des pensées : sentiment de la supériorité absolue du Moi de l'enfant, de ses jugements et de ses pensées, et qui se traduira chez le poète par :

α. le sentiment de la supériorité de ce qu'il ressent, conçoit et écrit;

β. le sentiment de la supériorité de la force qui le pousse à écrire.

Les conséquences du complexe du père ne sont que indirectement un besoin d'affinement, et un affinement : le père re-

présentant pour l'enfant le frein à ses élans, ce dernier se détache de plus en plus de lui. A ce moment, il aura alors tendance à se féminiser, tout au moins spirituellement. Ceci pourra plus tard influencer ses aptitudes intellectuelles (goût de la rêverie, de la musique, de la tristesse; recherche de la douceur et de la beauté). Parallèlement, le complexe du père produira :

- 1° Un dégoût de la masculinité (qui se traduit par les goûts ci-dessus énumérés, par l'opposition à l'esprit du siècle, l'incompréhension ou le désintéressement du progrès);
- 2° La haine des obligations morales et sociales;
- 3° Une tendance à la révolte et à l'extériorisation coûte que coûte des aspirations profondes. Il se produit un débordement du *moi* par le *sur-moi* ou censure, laquelle est incapable de contenir les éléments refoulés.

La notion de féminisation spirituelle du poète-enfant trouve un argument en sa faveur dans ce fait que, inconnus généralement des hommes, les poètes le sont, au contraire, beaucoup plus facilement des femmes, qui admirent passionnément en eux l'océan de leur propre sensibilité.

En résumé, le complexe d'Œdipe explique déjà principalement :

- 1° L'affinement affectif et intellectuel;
- 2° La tendance à l'extériorisation des complexes. La tendance à la création suivra en raison de cet affinement préalable et de l'acuité des aptitudes intellectuelles.

c) LE COMPLEXE DE NARCISSE.

Le complexe de Narcisse « est marqué, dit M. Baudoin, par une fixation affective de l'individu à lui-même ». Le même auteur fait remarquer la différence qu'il y a entre le narcissisme (qui est l'état où vous plonge l'épanouissement du complexe de Narcisse), et l'égoïsme, le narcissisme se manifeste

tant par un détachement du monde extérieur, aussi bien des choses que des êtres. « Le narcissisme, dit M. Hesnard dans *l'Individu et le Sexe*, consiste essentiellement et primitivement en ce que l'individu considéré — enfant, adolescent ou adulte — éprouve pour son propre être, et tout particulièrement pour son propre corps, pour sa propre image et aussi sa propre personne morale, une attirance spéciale se traduisant non seulement par une sensualité plus ou moins précise, mais encore par de l'émotion tendre ou de l'admiration passionnée. »

Les psychanalystes, en particulier M. Baudoin et M. Hesnard, ont mis en lumière le côté narcissique des artistes et des hommes de lettres, et dégagé cette intériorisation, ce développement de la vie intérieure qui en est le principal élément. « Tout poète est Narcisse », disait W. Schlegel (rapporté par M. Baudoin). Le Docteur Hesnard a montré les poètes accablés par l'angoisse de l'amour : « Individualisme de puissance qui, transformant l'univers et ses duretés en une fantaisie pleine d'attraits, épanche librement, dans des chants de conquête, non par une simple vanité, ni même un intérêt social, une virilité orgueilleuse qui n'a pas consenti à la recherche sincère de l'amour où il faut tout donner de soi-même. »

Voici le poète enfermé dans l'isolement moral absolu de sa tour d'ivoire. « Cette souffrance est parfois ressentie dans toute sa sincérité, et l'artiste s'y complaît amèrement. » (Hesnard.) Le seul remède désespéré, qui est à la portée du poète, c'est la contemplation intime de son être :

O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Auprès d'un cœur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur.

dit Valéry dans son *Cimetière marin*. Et Gide, dans les *Nourritures terrestres* :

« Ne t'attache à toi qu'en ce que tu sens, qui n'est nulle part

ailleurs qu'en toi-même et crée de toi, impatiemment ou patiemment, le plus irremplaçable des êtres. »

Comme Vigny disait, avec une volupté désespérée :

« Je peux en ce miroir me connaître moi-même. »

Un second élément du narcissisme, à peu près constamment retrouvé chez les poètes, découle du phénomène de la toute-puissance des pensées qui a été mis en valeur dans la personnalité infantile après le refoulement de l'OEdipe. L'instinct est entré dans sa phase narcissique. L'enfant s'est reporté sur lui-même; il prend conscience de sa valeur, l'exagérant parfois. Les opinions qu'il émet intérieurement sur le monde extérieur lui semblent alors invulnérables. « Cet égocentrisme, dit le Docteur Hesnard, ne se manifeste pas seulement dans les jugements de l'enfant et ses exigences involontaires : il s'insinue jusque dans sa perception, sa connaissance du monde et dans ses aptitudes instinctives envers lui. Il se traduit par une sorte d'indifférenciation subjective entre le monde extérieur et le monde intérieur de ses rêves et de ses jeux, par une croyance primitive et intuitive à la répercussion fatale, dans l'univers ambiant, de ses souhaits, pensées, cris, paroles et actions. »

Ce qui, chez le poète, explique :

1° L'assurance de la vérité de ses paroles;

2° La croyance à la suprême beauté de la poésie.

Ecoutez Charles Cros :

Je sais faire des vers perpétuels. Les hommes
Sont ravis à ma voix qui dit la vérité,
La suprême raison dont, j'ai, fier, hérité
Ne se payerait pas avec toutes les sommes.

Et encore :

Ces gens du café, qui sont-ils ?
J'ai dans les quarts d'heures subtils
Trouvé des choses
Que jamais ils ne comprendront
Et dédaigneux, j'orne mon front
Avec des roses. (Le collier de griffes.)

Ce narcissisme ainsi latent chez tous les poètes et que nous avons vu prendre naissance à la suite de l'incestueuse attirance pour la mère, on trouve en lui deux éléments :

1° Un élément régressif;

2° Un élément de sublimation.

L'élément régressif a été mis en lumière par Freud lui-même. La névrose représente pour lui une régression à un stade antérieur du développement, et, comme dans la névrose, cette régression fait partie intégrante du narcissisme de l'art. L'instinct sexuel du poète a été arrêté dans son élan, il ne peut suivre l'évolution normale de l'instinct, si bien décrite par le Docteur Hesnard. Il est incapable de se traduire par des actions franches, il avorte, et les produits de cet avortement sont les poèmes. « L'œuvre, comme le rêve, dit M. Baudoin, est une action rentrée. » C'est par un phénomène de recul que joue l'activité esthétique. « La régression qui se manifeste dans l'art serait surtout une introversion, c'est-à-dire une orientation de l'énergie psychologique vers le monde des images et la vie intérieure au détriment du monde extérieur et des objets. » (Baudoin). « La libido devenue narcissique, dit Freud, dans son *Introduction à la psychanalyse*, ne peut plus alors retrouver le chemin qui conduit aux objets et c'est cette diminution de la mobilité de la libido qui devient pathogène. » M. Baudoin fait remarquer avec raison que la notion d'introversion de l'artiste appartient au domaine de la psychologie générale et que les psychanalystes sont d'accord avec H. Delacroix, lorsqu'il dit : « L'on tourne le dos à la vie pratique, aux préoccupations utilitaires. On a dit justement que vivre c'est n'accepter des objets que l'impression utile pour y répondre par des réactions appropriées; la perception ordinaire s'en tient aux premières apparences, qui intéressent nos besoins; à ce degré, nos représentations du monde ne sont guère qu'un appel à notre volonté. La vision esthétique abroge ce monde. Elle rompt le tissu d'intérêts qui nous attache aux choses. »

Le Docteur Moreau reproche à la psychanalyse de trop con-

sidérer l'activité esthétique comme une régression. Il écrit dans sa thèse déjà citée que « la psychanalyse prend pour unité de nature ce qui n'est qu'une unité de contenu », que « l'œuvre d'art n'est pas seulement dans l'expression de ces complexes », et que « s'il est très net qu'elle en extériorise couramment quelques-uns, son mouvement n'est pas nécessairement régressif ». C'est que le Docteur Moreau n'a pas vu assez exactement le deuxième élément qui entre dans la constitution du narcissisme littéraire et qui est la sublimation. La sublimation contre-balance la régression. Le Docteur Moreau, qui reproche à la psychanalyse de trop chercher la présence du sexuel, conteste, avec raison certes, que le sexuel puisse avoir une telle importance. Et pourtant la psychanalyse semble plus spiritualiste que lui, qui dit avec Freud (*Introduction à la psychanalyse*) :

« Nous croyons que la culture a été créée sous la poussée de nécessités vitales et aux dépens de la satisfaction des instincts... Parmi les forces instinctives ainsi refoulées, les émotions sexuelles jouent un rôle considérable; elles subissent une sublimation, c'est-à-dire qu'elles sont détournées de leur but sexuel et orientées vers des buts socialement supérieurs, qui n'ont plus rien de sexuel... La société ne voit pas de plus grave menace à sa culture que celle que présenterait la libération des instincts sexuels et leur retour à leurs buts primitifs. »

Ainsi, le poète ne pourra atteindre la beauté qu'après avoir sublimé ses complexes. « Autrement dit, la beauté peut appartenir à tout ce qui est l'objet de quelqu'une de nos tendances, mais à la condition expresse que cette tendance se détache dans une certaine mesure de cet objet et que, cessant de le poursuivre, elle le contemple. Un beau fruit est un fruit appétissant, mais encore faut-il, pour qu'il évoque un sentiment de beauté, que la faim ne soit pas trop impérieuse et accepte de renoncer à sa jouissance propre, ou du moins de la différer. » (Baudoin.) Pour expliquer la relation entre narcissisme ou introversion et la régression, M. Baudoin suggère la notion

des « tendances de retraite ». Celles-ci doublent certains instincts : ainsi, la tendance de fuite, qui constitue l'envers de l'instinct combatif; ainsi encore, la « composante active » dans plusieurs instincts sexuels partiels (masochisme à côté de sadisme, etc.). Il est très légitime d'admettre que les diverses tendances de retraite, les diverses « composantes passives » forment complexe; ce complexe de retraite, comme je propose de le nommer, comprendrait aussi bien la régression franche que l'introversion et expliquerait leur solidarité. Ces composantes passives entreraient en jeu quand ne le pourraient les composantes actives. « Et l'on conçoit que, dans ces conditions, la mise en jeu de ces composantes passives — et des tendances de retraite en général — ne puisse aller sans quelque intervention de l'élément douleur... Le complexe de retraite est intimement associé à une certaine recherche de la souffrance. »

Ce complexe de retraite expliquerait fort bien le caractère de certains poètes, tristes de tempérament, aimant leur souffrance, se torturant même pour contempler le spectacle de leur douleur. C'est là un des suprêmes degrés du narcissisme : recherche de la douleur, s'accompagnant de l'impossibilité d'aimer réellement par fixation sur soi-même de l'énergie affective. Mais peut-être y aurait-il là également une composante active, agressive du complexe narcissique, qui se retournerait contre l'individu lui-même; ou encore un reste du complexe primitif de mutilation retourné lui aussi contre l'individu. A la suite d'un choc moral quelconque, l'individu reporterait sur lui les rigueurs de son *sur-moi* primitivement dirigées contre l'auteur de sa souffrance initiale; il se sentirait porté à se condamner lui-même, par un procédé quelque peu analogue à celui qui provoque la mélancolie.

Le complexe narcissique ainsi posé expliquerait :

- 1° le besoin d'intériorisation et de rêverie;
- 2° l'impossibilité de l'amour;
- 3° la recherche de la souffrance;
- 4° l'aboulie et le dégoût des questions pratiques;
- 5° la sensualité (narcissisme physique);

6° l'orgueil et, par suite, le besoin d'auto-traduction des complexes.

A propos de cette dernière proposition, on doit noter que la psychanalyse retrouve des attitudes d'exhibition dans cette impulsion à écrire et à se traduire qui domine les artistes. Le Docteur Hesnard conteste cette hypothèse, lui trouvant une certaine exagération (Cf. *L'Individu et le sexe*). Il y en a pourtant beaucoup moins là que dans la description complaisante de l'érotisme digestif du nourrisson ! A notre avis, l'exhibitionnisme des auteurs, facile à mettre en évidence si l'on veut bien se rendre compte que ce complexe primitif, qui est en rapport avec des tendances génitales, peut se sublimer, se traduit alors non par l'exhibition des organes, mais par l'impulsion insurmontable qu'ont tous les artistes, et en particulier les poètes, à exhiber leurs aspirations intimes. Cet exhibitionnisme est la composante passive du complexe spectaculaire, bien étudié par Baudoin, et dont la composante active est la jouissance visuelle. L'originalité et les excentricités de bien des auteurs trouvent ici leur origine. Enfin, on connaît la tendance des hommes de lettres à se dépeindre sans feinte, à étaler leur moi au grand jour tant en paroles que dans leurs écrits et à faire connaître ces derniers à leurs intimes dès la fin de leur élaboration.

C'est pourquoi la psychanalyse a dit que le poète, et en général l'écrivain, était un homosexuel avorté ; reporté sur lui-même. Si choquante que soit cette dénomination, elle prend beaucoup plus de valeur si l'on se rappelle que l'excès génital entrave la faculté créatrice des écrivains et qu'ils n'écrivent jamais mieux que durant leurs périodes de chasteté. De toute façon, elle garde une valeur symbolique indéniable.

d) LES APPLICATIONS DU PRINCIPE DU PLAISIR.

Le principe du plaisir a été posé par Freud. Il exprime que les complexes tendent normalement à se réaliser et que, lorsqu'il est impossible d'y parvenir selon un processus normal, ils emploient des moyens détournés. Mais le but est le même :

assouvir, réaliser les complexes. Les moyens détournés, ce sont : le rêve, les psychoses et les névroses, la création artistique et littéraire.

Revenons au cas qui nous occupe. Les poètes, grâce à leur narcissisme affiné et à leur sensibilisation intellectuelle, réalisent leurs désirs refoulés par la création de leurs poèmes. Ceci nous explique le caractère dominateur de leur besoin de produire, et que la faculté de composer un poème s'impose à eux comme une force supérieure. Nous comprenons les raisons profondes d'un phénomène que la psychologie n'a pu que mettre en évidence. « L'artiste est tourmenté par le besoin de produire », dit Souriau (*Théorie de l'invention*). Nous avons montré dans la partie psychologique de cette étude :

1° Que le besoin de création s'impose à l'auteur;

2° Que son inspiration a l'imprévu, la soudaineté et le caractère quasi impersonnel de ce qui n'arrive à la conscience que brutalement propulsé par l'inconscient, mais nous n'avons jamais pu répondre au pourquoi du phénomène. Avec les notions de complexe, de refoulement, de narcissisme, avec le principe du plaisir, nous tenons maintenant une interprétation du mystère.

Le poète réalise donc ses complexes refoulés par la création esthétique. Il réagit au refoulement par elle, comme le fou par sa maladie mentale. Ceci explique le plaisir, la joie profonde qui succèdent à l'inspiration. Plus tard, il est vrai, le poète aura comme une impression de dégoût pour ce qu'il aura écrit (peut-être se rend-il compte de l'artificiel moyen qu'il a utilisé pour satisfaire ses instincts), mais, dès la fin de la période d'inspiration, il ressent un véritable soulagement. Il a réalisé d'une façon imaginaire ses désirs inconscients et son œuvre n'est, comme le dit M. Baudoin, qu'un « rêve fixé ». La chose refoulée a été déguisée. « C'est grâce à de tels déguisements que la censure peut laisser passer dans l'œuvre d'art, comme dans le rêve, des tendances refoulées qui seraient coupables, anormales, primitives, en un mot incompatibles avec

la conscience d'un homme civilisé. Grâce à ce subterfuge, la tendance refoulée reçoit une satisfaction et même parfaitement innocente; car il est légitime d'admettre que le déplacement est plus qu'un simple déguisement; c'est bel et bien un « déplacement » momentané et superficiel peut-être, mais très réel néanmoins du potentiel affectif, de la tendance refoulée sur un objet nouveau et licite. Il est donc permis de parler ici de sublimation.»

Nous retrouvons, en fin de compte, la notion de la catharsis d'Aristote : purgation et purification de l'âme. Elle symbolise :

- 1° Le caractère spontané de l'inspiration et cette sorte de vomissement de l'inconscient étudié tout au long de notre étude;
- 3° La notion de sublimation.

c) RÉSULTATS.

Nous avons longuement cherché une théorie capable de nous faire pénétrer l'essence même du poète. Grâce à la psychanalyse, nous avons construit un monde, hypothétique peut-être en bien des points, mais elle seule a approfondi nos regards. Elle nous a permis de confirmer et d'expliquer les éléments que nous avions pu isoler dans notre partie psychologique et qui sont :

1° Le rôle de l'inconscient (subconscient de Chabaneix) dans l'élaboration poétique et la spontanéité de l'inspiration;

2° La parenté de cette création avec les phénomènes oniriques, le somnambulisme à l'état de veille, l'hallucination (Chabaneix);

3° Le rôle du facteur émotionnel;

4° Le fait que le poète s'exprime et étale son moi dans ses vers ;

5° Le besoin d'intériorisation qui est à la fois cause et conséquence de l'aptitude à la création esthétique (principale manifestation du narcissisme).

6° L'égoïsme, l'orgueil, la rêverie, qui sont des manifestations narcissiques;

7° L'impossibilité d'aimer, le besoin de désadaptation sentimentale et le plaisir de la souffrance;

8° La notion de désharmonisation et de dégénérescence supérieure (Régis, Voivenel) :

a) Poésie et folie sont toutes deux des états passifs (Voivenel);

b) Parenté d'origine et de contenu : du rêve de la poésie et de la folie.

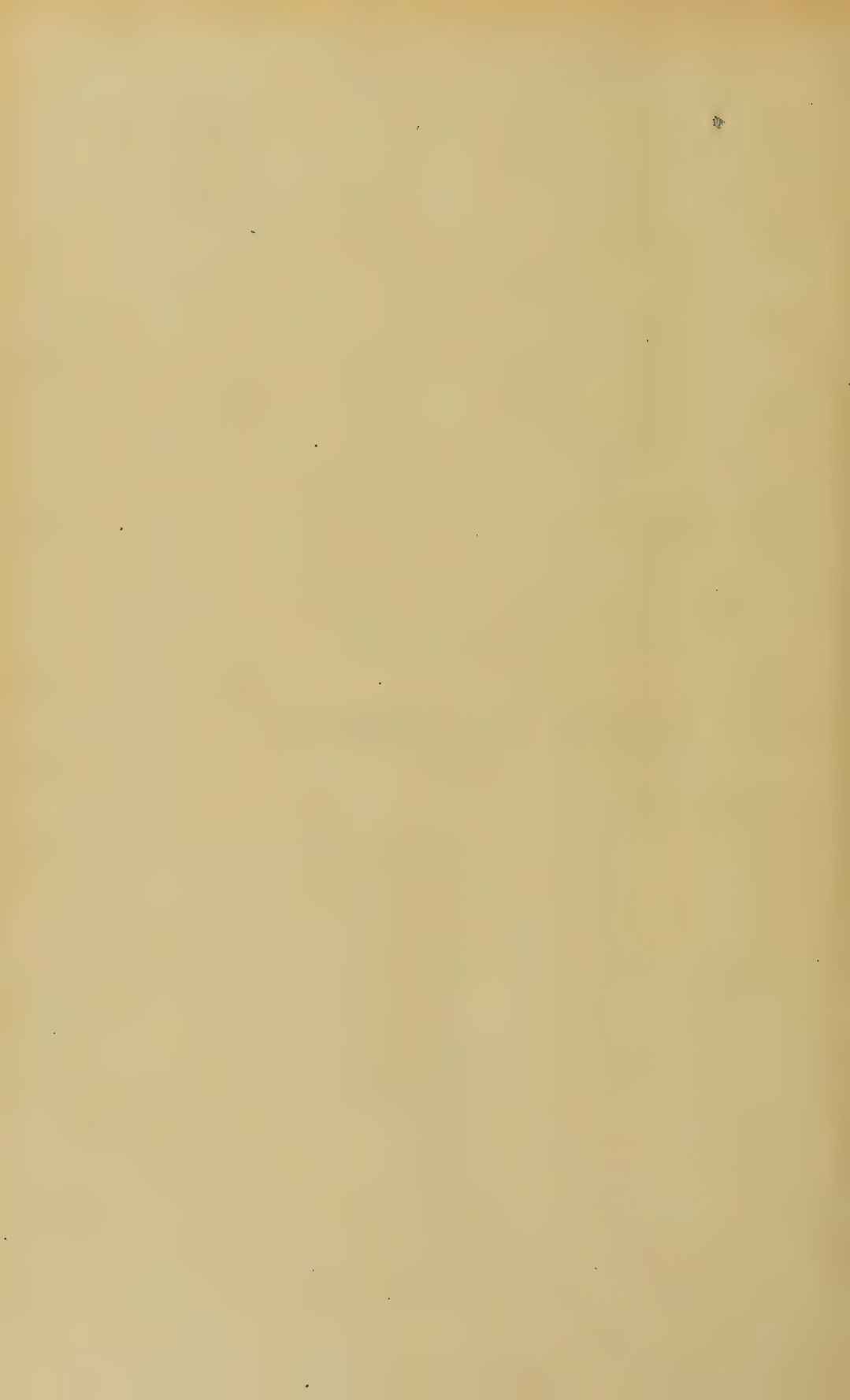
Voici justifiée par la psychanalyse notre conception de « parapsychose » poétique. Et il est à remarquer que la psychanalyse elle-même, si elle n'emploie pas notre terme, attire aussi l'attention sur les rapports de la folie et de la création poétique. Stekel s'est livré sur la question à des études un peu trop allemandes, et corrigées par les idées plus modérées d'Otto Rank.

Le pouvoir de création poétique, tout comme la névrose ou la psychose, tient au refoulement d'instincts trop puissants pour renoncer à leur évolution. Seulement chez le poète, ces instincts sont sublimés. L'origine est la même, la réaction est la même dans la psychose et la création poétique, seuls les moyens d'expression de cette réaction sont différents. Chez le fou comme chez le poète, on trouve les mêmes complexes refoulés, dont l'arrêt d'évolution provoquera, suivant l'aptitude intellectuelle, la folie ou l'inspiration. La création poétique est, pour ainsi dire, une maladie mentale sublimée et c'est avec raison que Stekel fait remarquer qu'en créant, le poète devient son propre médecin.

« La névrose, dit Baudoin, est un essai dont l'homme de génie est la réussite. »

TROISIÈME PARTIE

ESQUISSES DE PSYCHANALYSE



Aucune des observations qui vont suivre n'a la prétention d'être une étude de psychanalyse : il faudrait consacrer un volume entier à chacun des poètes dont nous avons essayé de démêler les arabesques spirituelles.

Chacune d'elles n'a pas d'autre objet que d'illustrer brièvement les pages précédentes, comme une observation médicale à la suite d'un exposé médical.

GERARD DE NERVAL

1° Le complexe d'Œdipe.

« C'est une image que je poursuis, rien de plus », telle est la clef du mystère qu'est la vie de Gérard de Nerval. L'existence du délicieux romantique débute par un saut au-dessus des barricades du terre à terre quotidien et n'est plus dès lors qu'une longue errance dans ce royaume où l'on entre sans passeport et d'où l'on ne sort plus. « ... Il faut, au besoin, passer les bornes du non-sens et de l'absurdité; la raison, pour moi, c'était de conquérir et de fixer mon idéal. »

Son idéal, le voici se dessiner dès sa plus tendre enfance. Il est le fils d'un médecin de la grande armée; son père représente la règle inflexible; il sait cependant des histoires merveilleuses, et l'ordonnance qui promène l'enfant à travers le vieux Paris a, lui aussi, ramené d'impalpables trésors. Ouverte la fenêtre sur l'inconnu vers lequel l'esprit va bondir! Et pourtant, militaire, de sentimentalité plutôt brutale, le docteur Labrunie (car Nerval est un pseudonyme) se dresse déjà contre son fils. C'est l'exemple à suivre. Son ambition est de forger son fils à son image. Il ne comprendra jamais ce fils. « Il est, dit M. René Bizet, le père classique d'un poète, prudent, méfiant et de bon conseil. »

Or Gérard — la douleur (la précoce douleur) est le lot des poètes — n'a pas connu la douceur maternelle :

« O l'amour d'une mère, amour que nul n'oublie ! »

L'essence même du cœur de l'homme tressaillit dans ce vers de Hugo. Certes, nul n'oublie l'amour de sa mère, mais il faut surtout, pour que la conscience qu'on en a s'illumine, que le choc brutal de l'éternelle séparation ait sonné. Ceux qui aiment le plus leur mère sont ceux qui l'ont perdue, à *fortiori* ceux qui l'ont perdue jeune. Or la mère de Gérard est morte à vingt-cinq ans d'une fièvre, en Haute-Silésie, au passage d'un pont chargé de cadavres. Confusément, l'âme de l'enfant évoque l'âpre neige et les sapins noirs où murmure l'aigre vent, il sent coupées les racines profondes de son être. Et, le soir, il ressuscite, à la lueur des souvenirs paternels, celle qui dort là-bas, dans la Silésie glacée.

L'enfant essaiera bien de reporter sur son père le flux de tendresse qu'aurait consumé l'attrance maternelle. Et, toute sa vie, loin de se dresser contre l'incompréhension totale dont il est victime, il restera déferent envers ce père qui, bon pourtant, mais triste image du devoir, maniera militairement une discipline rigide. Ni cris aigus, ni révolte. L'enfant s'enfoncera en lui-même.

Et alors, cette masse d'amour inemployé qu'il sent s'accumuler en lui, il va la refouler; son être intime se pelotonne. Mais toujours, la hantise de la mère, associée aux récits de gloire et d'étrange poésie, va lutter contre la contrainte paternelle. L'image de la mère, il l'invente plus qu'il ne se la rappelle; il la dira ressembler « à une gravure du temps d'après Prudhon ou Fragonard, qu'on appelait la Modestie ». Sa mère le poursuit; lui l'idéalise. Et c'est tout son amour insatisfait pour elle qui s'amasse en lui et qu'en vain, toute sa vie, il s'efforcera de dévier sur d'autres. Il aura beau croire à la transmigration des âmes, cette image intérieure il en colorera d'autres visages, mais jamais il ne l'atteindra réellement, tant il sent bien, malgré lui peut-être, qu'elle n'est plus viable que dans le rêve. « Les lettres qu'écrivait ma mère des bords de la Baltique ou des rives de la Sprée ou du Danube m'avaient été lues tant de fois ! Le sentiment du merveilleux, le goût des voyages lointains, ont été sans doute pour moi le résultat de ces impressions premières. » Certes, le goût du merveilleux et celui des voyages lointains avaient là leur origine, mais aussi les plus gigantesques voyages vers l'infini et l'au-delà.

La première conclusion manifeste à tirer des lignes qui précèdent, c'est l'existence d'un complexe d'Œdipe : amour incestueux, inconscient et pur pour la mère, au détriment du père, qui représente la règle et le devoir.

2° Le chemin du narcissisme.

Que va donc devenir tout cet amour accumulé pour une simple image maternelle, sans objectivité ? L'enfant est imprégné par sa mère, il brûlerait de l'aimer, il ne peut aimer que son ombre. Il va reporter sur d'autres visages cette réserve d'amour inassouvi.

Tout enfant, le voici aux environs de Paris, à Montigny, près d'Ermenonville, dans le pays délicieux où rêva Rousseau. Il est chez un oncle, entouré des plus exquis visages féminins : tantes jeunes et cousines charmantes, petites amies qui s'approchent en toute simplicité. « Elles entraînent l'enfant, dit M. Henri Clouard, dans une ronde inlassable où nul autre garçon n'était convié, sur les pelouses de ce vieux pays où, pendant plus de mille ans, avait battu le cœur de la France. L'idylle fut reprise ensuite chaque année aux vacances de l'écolier parisien ; et il n'est pas douteux que de si prenantes douceurs le prédisposaient à enfourcher la chimère. »

Elle prit corps trois fois, la chimère éclatante. Trois fois, après l'avoir contemplée, il l'abandonna et repartit à la poursuite d'une autre statue qu'il eût animée du même souffle.

La première fut Sophie Dawes, fille naturelle du duc de Bourbon, épouse du baron de Feuchères. Blonde, potelée, peu prétentieuse, elle ne dédaigne pas de se faire voir, de chanter même au milieu des rondes. L'enfant lui trouve une beauté merveilleuse. Il a dix à douze ans. Déjà sensibilisé par la hantise maternelle et par les récits de son père, il vient de s'initier grâce à la bibliothèque de son oncle aux sciences occultes. Déjà l'irréel s'empare de lui. Voici, taillée dans le songe, la lumineuse figure d'Adrienne, qui ressuscite dans les pages de *Sylvie* la baronne de Feuchères. Trois fois sensibilisé, l'enfant se replie sur « ce rêve exaspéré de sa douzième année ». (R. Bizet.) Et le même auteur continue : « Ses lectures de jeune homme, ses travaux d'écrivain, ses voyages, ne pourront

que reculer les barreaux de sa cellule. Mais, impitoyablement, et quoi qu'il écrive, et quoi qu'il admire, il y aura toujours autour de lui des arbres légers, des étangs, des brumes d'automne, une femme grasse et blonde, une rue étroite où l'on étouffe, une cage où se heurte d'une aurore à l'autre cet oiseau fou... »

Et la chimère ensuite se consolide : c'est Jenny Colon qu'il admire tous les soirs aux feux de la rampe, en qui transmigre tout ce qu'il a peint d'idéal en Adrienne. Il ne vit plus que d'elle, il n'a même pas le désir d'être effectivement son amant. Il commence à ne plus vivre qu'en lui-même, se grisant de son rêve, dédaignant la réalité. « Il crée à chaque instant, dit M. René Bizet, la satisfaction de ses désirs, et ne s'aperçoit que plus tard, lorsqu'un fait précis fait obstacle à sa fantaisie, qu'il est un autre monde que le sien et qu'on meurt même dans son paradis. » Et encore : « Jenny Colon n'est qu'un prétexte à lyrisme. » Et puis aussi : « La possession physique ? Il y a pensé aux premières semaines de son enthousiaste ferveur ; peu à peu, il ne s'en préoccupe plus. » Qu'est-ce là, sinon, dans toute son ampleur, la recherche idéale de la femme, non pour sa possession, mais pour la possession de soi-même ? N'est-ce pas lui, tout ce qu'il a refoulé dans son inconscient, tout ce qu'il a comprimé à force de l'amasser, qui ressort au grand jour de cet amour platonique ? C'est uniquement maintenant Jenny qu'il recherche. L'âme de sa mère a transmigré dans celle d'Adrienne et dans celle de Jenny. Enfin voici Marie Pleyel, cette musicienne viennoise, que, sitôt atteinte, il abandonne pour reprendre son éternelle poursuite.

Ecoutez donc les Cydalises :

Où sont nos amoureuses ?
Elles sont au tombeau !
Elles sont plus heureuses
Dans un séjour plus beau !

Elles sont près des anges
Dans le fond du ciel bleu,
Et chantent les louanges
De la mère de Dieu !

O blanche fiancée !
O jeune vierge en fleur !
Amante délaissée
Que flétrit la douleur !

L'éternité profonde
Souriait dans vos yeux...
Flambeaux éteints du monde,
Rallumez-vous aux cieux !

(Odelettes rythmiques et lyriques.)

3° Le narcissisme.

Et c'est ainsi que, peu à peu, le délicieux enfant s'est détaché de la vie du monde. Il a une double vie, dit M. René Bizet. Et celle qui prime, celle qui, insensiblement, sera toute sa vie, ce sera celle des rêves et des songes. Il s'est créé un chemin dans le pays des visions. C'est là son refuge. « Vagabond chimérique », dit M. Henri Clouard. Il est absorbé par ses spectacles intérieurs, sa raison et son génie bondissent au delà des frontières du réel, car la réalité pour lui est sacrifiée au bénéfice du rêve. Ils ont bien leurs correspondances, certes, mais comment les faire comprendre à ceux qui n'ont pas comme lui une telle puissance d'évasion ?

Gérard est un narcissique au sens le plus poussé du mot. Point de paradis artificiels pour lui. Son poison, son imagination elle-même le distille et, s'il ne se perd ni dans l'opium, ni dans le haschich, ni dans l'alcool, c'est qu'il lui suffit de se baigner en lui et de s'évader des contingences. Ce n'est plus désormais que sa seule préoccupation. Désintéressé peut-être, semble au premier abord ce narcissisme. Quoi ? Gérard ne s'admire pas dans son rêve, ce n'est pas lui qu'il cherche, mais bien la femme idéale ! Seulement, il la recherche tant et si fort que plus rien d'autre ne le charme. Et pour quoi la recherche-t-il ? C'est parce que la hantise a jeté l'ancre au fond de son inconscient et qu'en réalité c'est lui-même qu'il projette dans ses poursuites éternelles. Son inconscient l'a dompté, il

n'est plus maître ni de sa pensée ni de ses actes. Son corps et son esprit voyagent ensemble, tous deux aspirant à l'insaisissable. Les pays les plus merveilleux qu'il visite ne l'assouvissent point, les rêves les plus extravagants non plus. Encore, encore! l'homme est un jouet, mais il veut subir sa torture. Au jour le jour, il écrit ses analyses, il lui suffit de regarder en lui, son inconscient lui dicte. Ses œuvres sont le miroir fidèle des forces internes qui prennent possession de lui. Il n'a plus de volonté ni de désirs autres que ceux qui le lancent après sa chimère. Toute sa personnalité est prise maintenant. Gérard est fou.

Il y a folie et folie. M. Bizet ne devrait pas protester quand il en défend Gérard. « Gérard pourtant n'est pas fou. » Il dut cependant avoir recours plusieurs fois aux soins du Docteur Blanche, un aliéniste, et si ses amis ne le croyaient qu'« étrange », « insoumis », « halluciné », si Théophile Gautier, son intime, accordait que sa raison était « voilée », n'est-ce pas déjà une présomption suffisante?

Il est évident que Gérard fut la victime d'une obsession vertigineuse à laquelle il a cédé avec la plus complète aboulie, qu'elle porte à sa base un complexe d'Œdipe, et qu'elle aboutit enfin à la folie mystique. Evident aussi qu'il fut atteint de manie ambulatoire. Cela n'enlève rien à son génie. Au contraire, c'est la folie de Gérard de Nerval qui, en se créant, a créé son génie en même temps que son narcissisme, car narcissisme et folie ici se confondent.

Quels sont donc les éléments de ce narcissisme intégral?

Gérard de Nerval ne fut pas un homme à femmes. Ce qu'il dit à ce sujet dans ses œuvres est assez fantaisiste et il ne s'agit que d'aventures platoniques. « Il est vraisemblable, dit M. Bizet, qu'il se contenta des premières venues, comme tous ceux qui croient vraiment à l'amour, c'est-à-dire à l'impossible. » Chez lui, l'instinct sexuel est dévié vers le rêve. En effet, il n'a pas eu la plasticité nécessaire pour ne point réagir au renoncement à la mère, il n'a pas eu non plus assez de souplesse pour effacer l'image de Sophie Dawes, lorsque, vers sa dixième année, il fut générateur de cette passion insensée et vaincue d'avance, puissante comme elle le peut être que dans un cœur d'enfant. L'instinct, choqué, s'arrêta dans son élan. Il fut dévié, sublimé. C'est cette transformation de l'instinct qui,

repliant l'enfant sur lui-même, le rendit narcissique, qui, par la désillusion qu'elle engendra, le détacha de la vie banale et, comme une catapulte, le fit bondir vers le rêve. « Toute force instinctive, dit le Docteur Hesnard, que l'individu se refuse à diriger contre l'extérieur; tend à retourner à l'individu pour s'y assouvir avec plus ou moins de succès : ainsi toutes les tendances actives, quand elles sont mises par l'individu dans l'impossibilité de dépenser leur activité naturelle, centrifuge, se réfléchissent en passivité. » L'instinct sexuel de Gérard, brisé dans son élan, l'a fait se pencher sur lui-même, et, sublimé, c'est cet instinct refoulé qui, pour se satisfaire passivement en lui-même, lui a fait créer ce champ de rêves éperdus et a fait de lui un poète.

Donc, en premier lieu, blessure de l'agressivité sexuelle, arrêt et déviation de l'instinct. Sublimation en un mot.

Parallèlement, affinement de l'esprit, constitution du tempérament artiste. Délicatesse exquise, par débarras des préoccupations vulgaires. Sur un terrain ainsi préparé, vous concevez que peuvent jouer en toute liberté les réminiscences polonaises, et celles de Montigny; vous concevez aussi ce ciel ouvert à tous les échos de la poésie allemande chez un traducteur de Goethe, et l'appel des Lorely. Et vous voyez pourquoi Gérard ne se meut qu'auprès des étangs bleus, et dans les soirs aux couleurs déteintes, dans les flous et les estompés qui lui rappellent la douceur maternelle absente, et dont la finesse le console de ce qu'il ne pourra jamais atteindre.

Autre trait narcissique : ce n'est pas à la recherche d'une amante que s'en va Gérard, mais de l'amante idéale, de l'amour idéal tout aussi bien. Ce qu'il veut, ce n'est pas une femme; c'est l'idole de ses rêves, l'inaccessible, mais dont la poursuite passionnera les forces de son esprit. Et c'est presque maintenant un jeu. La littérature pour Gérard de Nerval sera le moyen, l'unique moyen, par la contemplation intérieure à laquelle elle oblige, d'assouvir ses forces instinctives, de réaliser ses désirs comme par les rêves. « Le poète, ou en général l'écrivain, dit le Docteur Hesnard, est foncièrement individualiste... (Le poète recherche son amour plus que son amante, son extase plus que son dieu, sa souffrance plus que les misères humaines, son art plus que la réalité, et, au fond son plaisir plus que

celui d'autrui.) Car toutes les aspirations égotistes du poète qui tendent à faire de son âme une sorte de féerie demeure, tragique ou voluptueuse; décèlent et renforcent chez lui l'antagonisme naturel entre le sujet et le monde extérieur, entre l'âme instinctive repliée sur elle-même et le monde extérieur. L'histoire intime de sa vie indique en effet qu'il n'est guère capable d'amour sincère, vivant, réalisable. »

Ainsi, Gérard atteint les cimes de l'individualisme. Il est loin d'être égoïste. Ce n'est pas soi, mais en quelque sorte de l'hyper-soi qu'il cherche et qu'il réalise en écrivant. Mais, alors que chez la plupart des narcissiques, cette recherche de soi a des limites, chez Gérard elle franchit toutes les bornes de la raison, elle le plonge dans le plus complet isolement moral. L'obsession grandit alors. La voici, la folie de Gérard de Nerval. Il n'a d'existence que pour sa chimère. Sa vie sociale, il n'en a cure. Il erre, exalté, de vision en vision. L'oiseau fou ne peut même plus écrire, il n'a pas suivi les conseils prudents du docteur Blanche, et désormais ce n'est plus qu'une loque humaine, avec, dans son cerveau que dévissent les gnomes, la hantise de l'infini. Puisqu' « Elle » ne vit pas sur la terre où il a eu tort de la chercher, puisqu'il la sent bien qui l'appelle de l'au-delà, qu'il se laisse aspirer par cet au-delà, et qu'il bondisse vers elle!

Gérard de Nerval s'est suicidé en se pendant à la grille d'un soupirail. Il fut logique, il devait laisser la vie courante. La seule qui l'eût vraiment animé devait, en se développant, le conduire au suicide. Son art ne fut pas un but, mais un moyen. Moyen inefficace, parce qu'il n'a pu lutter suffisamment, et qui devait laisser le pas à la mort.

4° Analyses de poèmes.

Nous allons essayer d'analyser les Chimères, sonnets composés par Gérard de Nerval, alors que sa raison était tout à fait chancelante.

EL DESDICHADO.

Je suis le ténébreux — le veuf — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus ... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine ;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...

Et j'ai, deux fois vainqueur, traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Ce sonnet est un puissant symbole. Gérard est le *veuf*, car toujours lancé à la poursuite de la femme impossible à atteindre, et il est l'inconsolé, car sa seule *étoile* est morte. Il aime qualifier l'idéale amante d'étoile et il n'y manque naturellement point ici. L'étoile, c'est elle, lumineuse, qui s'éloigne à mesure qu'il se rapproche, et lui n'a plus que le *soleil noir*. Il se rappelle alors ses souvenirs d'Italie, son Pausilippe, qu'il aime à chanter, mais aussitôt le voici qui se désole d'avoir perdu sa Cydalise, « la fleur qui plaisait tant à son cœur désolé ». Son front est rouge encore du baiser, du baiser qui fait mal; et il laisse entendre qu'il le sera toujours.

Il fait ensuite allusion à ses périodes de folie et aux deux séjours qu'il fit dans la maison de santé du docteur Blanche, « l'Achéron », dont il sortit deux fois vainqueur. (M. Henri Clouard a noté en effet que Nerval appelait ces périodes de folie et d'internement des descentes aux enfers.)

Enfin, les soupirs de la sainte alliés aux cris de la fée, n'est-ce point là sa conception de l'amour qui transparaît, comme en une résurrection des Cydalises?

MYRTHO.

Je pense à toi, Myrtho, divine enchantresse,
Au Pausilippe altier, de mille feux brillant,
A ton front inondé des clartés d'Orient,
Aux raisins noirs mêlés avec l'or de ta tresse.

C'est dans ta coupe aussi que j'avais bu l'ivresse
Et dans l'éclair furtif de ton œil souriant,
Quand aux pieds d'Iacchus on me voyait priant,
Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce.

Je sais pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert...
C'est qu'hier tu l'avais touché d'un pied agile,
Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert.

Depuis qu'un duc normand brisa tes dieux d'argile,
Toujours, sous les rameaux du laurier de Virgile,
Le pâle hortensia s'unit au myrthe vert !

Ce sonnet est plus complexe.

Myrtho semble symboliser l'amante idéale. Le volcan, son âme à lui, en proie à l'éternelle recherche et toujours en fusion. La pensée d'« Elle » l'a touché hier; l'âpre désillusion, renaissant, a couvert son ciel de cendres. Symbole de tristesse et de découragement dont l'explication est donnée par le dernier tercet :

depuis que le duc normand (la dure impossibilité d'atteindre sa chimère) a brisé les dieux de fragile argile (c'est-à-dire tout espoir), il n'y a plus pour le poète que l'opposition de lui-même (le pâle Hortensia) avec la vivace vie extérieure (le myrthe vert).

HORUS.

Le dieu Kneph, en tremblant, ébranlait l'univers :
Isis, la mère, alors, se leva sur sa couche,
Fit un geste de haine à son époux farouche,
Et l'ardeur d'autrefois brilla dans ses yeux verts.

« Le voyez-vous, dit-elle, il meurt, ce vieux pervers,
Tous les frimas du monde ont passé par sa bouche,
Attachez son pied tors, éteignez son œil louche,
C'est le dieu des volcans et le roi des hivers !

L'aigle a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle,
J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle...
C'est l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris ! »

La déesse avait fui sur sa conque dorée,
La mer nous renvoyait son image adorée,
Et les cieus rayonnaient sous l'écharpe d'Iris.

L'interprétation de ce sonnet est facilitée par la remarque faite sur lui par M. Henri Clouard. Il nous dit que Gérard de Nerval « crut reconnaître à travers les dynasties des dieux égyptiens, les mystères d'Eleusis, les nombres de Pythagore, les oracles de Delphes (*Delfica*), le culte d'Isis, la Passion du Christ, le culte de la Vierge Marie et des saints, une permanence de l'espérance mystique avec une Mère céleste (Isis, Déméter ou la Vierge) dont l'enfant est l'espoir du monde » et que « délivré du contrôle de la raison, Gérard de Nerval réalisa ses rêves, vécut ses idées théogoniques, alla jusqu'à confondre son Eternel féminin avec la Divinité ».

Cette note est d'une justesse remarquable. Il est certain que tous les mystères mythologiques ou religieux invoqués par Nerval ne sont qu'une dissimulation de ses préoccupations intimes, ce qui prouve jusqu'à quel point l'obsession s'empara de lui. Enfin cela explique un peu ce que nous disions de la hantise maternelle. La notion de cette mère céleste, toujours la même, à travers des per-

sonnalités différentes, se confond avec celle que nous connaissons déjà de la même image idéale de femme, aimée en plusieurs personnes. Notons enfin l'importance que prend cette formidable conception d'une Mère céleste, s'étendant à tous les âges et à toutes les civilisations, dans l'esprit d'un homme qui n'a pas ou presque pas connu sa mère et qui a magistralement refoulé. Incontestablement, la Mère céleste symbolise la Mère tout court.

On voit ainsi dans *Horus*, la Mère céleste qui a pris un moment contact avec le dieu Kneph (l'obsession de la femme idéale et, par tant, de la mère, qui a rencontré l'esprit de Gérard) rejeter brusquement et brutalement ce dieu pour fuir sur sa conque dorée à la recherche de l'esprit mystique de quelque autre civilisation. En d'autres termes, ce sonnet symbolise la transmigration de corps en corps et d'âme en âme de l'amante idéale (sa mère, Sophie Dawes, Jenny Colon, Marie Pleyel). Il signifie aussi qu'il ne faut point posséder réellement cette insaisissable et éternelle voyageuse pour qu'elle ne vous quitte pas, comme Isis le dieu Kneph, et même qu'on ne peut pas la posséder et qu'il n'y a qu'à se soumettre passivement aux affres de l'éternelle et impossible recherche.

Ceci explique la fin de Gérard de Nerval : la terrible voyageuse ne peut être atteinte que dans l'au-delà, puisqu'elle se confond avec la Mère céleste.

Nous ne citerons pas les deux sonnets des Chimères, qui suivent *Horus*. Le premier, *Antéros*, symbolise l'entêtement du poète dans son idée fixe. Le second, *Delfica*, reprend « cette chanson d'amour qui toujours recommence » et puis les préoccupations métaphysiques : « Ils reviendront, ces dieux que tu pleures toujours ! »

Quant au dernier de ces sonnets, *Artémis*, il est de tous le plus explicite et se passe de commentaires :

La treizième revient... C'est encor la première;
Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment :
Car es-tu reine, ô toi ! la première ou dernière ?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant ?...

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement :
C'est la mort — ou la morte... O délice ! ô tourment !
La rose qu'elle tient, c'est la rose trémière.

Sainte napolitaine aux mains pleines de jeux,
Rose au cœur violet, fleur de sainte Gudule :
As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux ?

Roses blanches, tombez ! vous insultez nos dieux :
Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle :
— La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux !

5° Analyse de rêve.

Capharnaüm, extrait des *Nuits d'Octobre* :

« Des corridors, des couloirs sans fin ! Des escaliers, des escaliers où l'on monte, où l'on descend, où l'on remonte, et dont le bas trempe toujours dans une eau noire agitée par des roues sous d'immenses arches de pont... à travers des charpentes inextricables ! descendre, ou parcourir les corridors, et cela pendant plusieurs éternités... Serait-ce la peine à laquelle je serai condamné pour mes fautes ?

» J'aimerais mieux vivre !

» Au contraire, voilà qu'on me brise la tête à grands coups de marteau : qu'est-ce que cela veut dire ?

» Je rêvais à des queues de billard..., à des petits verres de verjus...

« Monsieur et mame le maire est-il content ? »

» Bon ! je confonds à présent Bilboquet avec Macaire. Mais ce n'est pas une raison pour qu'on me casse la tête avec des foulons.

« Brûler n'est pas répondre ! »

» Serait-ce pour avoir embrassé la femme à cornes, ou pour avoir promené mes doigts dans sa chevelure de mérinos ?

« Qu'est-ce que c'est donc que ce cynisme ! » dirait Macaire.

» Mais Desbarreaux le cartésien répondrait à la Providence : « Voilà bien du tapage pour... bien peu de chose. »

Nous avons essayé de démêler l'inextricable fouillis de ce rêve.

C'est par une vision de corridors et d'escaliers sans fin qu'il commence. Les corridors semblent symboliser l'organe génital femelle. Mais, de par l'immensité même de l'élément symbolisant, on peut aller jusqu'à concevoir par lui la matrice elle-même qui, en l'occurrence, est celle de la mère. Lui, le sujet rêvant, ne peut sortir de ces corridors. C'est l'identification totale avec la mère.

Les escaliers interminables semblent symboliser l'éternelle poursuite — ascendante — de l'auteur après sa chimère féminine. Les hauts et les bas que dessinent en leurs courbes les escaliers peuvent représenter les diverses images qui sont dues à la transmigration de la même « Elle ».

Dans ce cadre, l'auteur monte et descend sans cesse; s'il cherche à fuir, il ne peut y parvenir. Escaliers et corridors sont aussi hermétiques. C'est que son identification avec sa mère et son obsession féminine ne sont que la seule et même chimère. La femme idéale dont il rêve plutôt qu'il ne l'atteint, c'est sa mère, dont la mort prématurée l'a privé et le prive encore, et dont il cherchera éternellement l'impossible présence.

L'eau noire représenté la vie extérieure, matérielle, opposée à la précédente qui est la vie de rêve. Elle est en effet aux pieds des escaliers. La seule vie qui compte pour Gérard est sa vie spirituelle.

Les roues et les arches sont des souvenirs du pont des Arches et de moulins à eau aperçus la veille au soir. Les roues représentent le mouvement perpétuel de la vie active. Les arches, tendues sur l'eau qu'elles écrasent, semblent la rigidité du destin.

Enfin il faut retenir la durée interminable de cet emprisonnement. C'est que la course de Gérard est éternelle et ne peut trouver de satisfaction que dans l'éternité.

Et pourtant : « J'aimerais mieux vivre. » Ce qui lui reste de raison, de contrôle de sa conscience, lui dit qu'il vaudrait mieux vivre comme tout le monde et briser cet élan vers l'irréel.

« Au contraire, voilà qu'on me brise la tête à grands coups de marteau. » Etonnement d'abord : « Qu'est-ce que cela veut dire ? » Il est

logique qu'il s'étonne. Le désir d'évasion totale vers l'au-delà était refoulé dans l'inconscient. Mais maintenant il se réalise : voilà enfin l'aspiration par l'infini, par l'irréel.

Comme un refrain, les queues de billard viennent représenter l'organe mâle, les verres l'organe femelle. Remarquez le pluriel de verres. Gérard a eu plusieurs femmes pour la même « Elle ». C'est que cet irréel qui l'attire est bien un irréel sexuel.

Or, à mesure que le désir arrive à la surface de la conscience, le sens critique agit. Pourquoi mourir ? je n'en garderai pas moins mon secret.

« Brûler n'est pas répondre ! » Certes ! et répondre ce sera d'écrire. Elle ne renfermera pas de révolte, la réponse, mais la totale acceptation de l'éternelle poursuite des chimères.

Ce rêve, en somme, réalise un désir refoulé, qui est de quitter la vie ordinaire, d'être mort pour elle, de se consacrer uniquement au culte de l'irréel.

Gérard se pendra pour mieux l'atteindre.

II

VERLAINE

1° Analyse de la vie.

Verlaine, le doux Verlaine, est un poète maudit : « Existe-t-il donc une Providence diabolique, écrit Baudelaire dans sa préface des *Histoires extraordinaires de Poe*, qui prépare le malheur dès le berceau, qui jette avec préméditation des natures spirituelles et angéliques dans des milieux hostiles, comme des martyrs dans les cirques ? »

» Leur destinée est écrite dans toute leur constitution, elle brille d'un éclat sinistre dans leurs regards, et dans leurs gestes, elle circule dans leurs artères avec chacun de leurs globules sanguins. »

Vrai de Poe, vrai de Baudelaire, vrai de Verlaine et de Rimbaud, vrai de tous les « poètes maudits ». Mais l'imprécation de Baudelaire, impliquant la soumission à une force supérieure, le dieu diabolique, et restreignant la responsabilité de ceux qui ne sont que ses jouets, s'applique on ne peut mieux à Verlaine. « Verlaine, a dit François Coppée, est resté un enfant, toujours... Heureux l'enfant qui fait des chutes cruelles, qui se relève tout en pleurs, mais qui oublie aussitôt l'accident et la souffrance et ouvre ses yeux encore mouillés de larmes, ses yeux avides et enchantés, sur la nature et sur la vie ! Heureux aussi le poète qui, comme notre pauvre ami, conserve son âme d'enfant, sa fraîcheur de sensations, son instinctif besoin de caresses, qui pèche sans perversité, a de sincères repentirs, aime avec candeur, croit en Dieu et le prie humblement dans les heures sombres et qui dit naïvement tout ce qu'il pense et tout ce

qu'il éprouve, avec des maladresses et des gaucheries pleines de grâce! »

Eternel enfant, Verlaine est un aboulique et un instable. Il vole d'une chose à l'autre, quelque contraires qu'elles soient, en toute simplicité. Il a des candeurs stupéfiantes. Capable de quitter sa femme malade au bout de quelques mois de mariage pour s'enfuir avec Rimbaud, il a l'audace, à son retour, de souffrir de l'hostilité de la malheureuse! Capable des plus basses orgies et de blesser son acolyte d'un coup de revolver, il écrit les plus beaux vers catholiques. Incontestablement, c'est un anormal. « Il ne faut pas juger ce poète, a dit Anatole France, comme on juge un homme raisonnable. Il a des idées que nous n'avons pas, parce qu'il est à la fois beaucoup plus et beaucoup moins que nous. Il est inconscient, et c'est un poète comme il ne s'en rencontre pas un par siècle... Il est fou, dites-vous; je le crois bien. Et si je doutais qu'il le fût, je déchirerais les pages que je viens d'écrire. Certes, il est fou. Mais prenez garde que ce pauvre insensé a créé un art nouveau et qu'il y a quelque chance qu'on dise de lui ce qu'on dit aujourd'hui de François Villon, auquel il faut bien le comparer : « C'était le meilleur poète de son temps. »

M. Marcel Coulon a mis en lumière la sensualité de Verlaine. Or, à la simple lecture du livre de M. Coulon, pour peu que l'on soit initié à la psychanalyse, on voit surgir d'une façon saisissante le complexe d'Œdipe. Le capitaine Verlaine, nous dit Lepelletier, « adorait son fils, tout en le traitant assez sévèrement, surtout en apparence. Ce père, au fond papa gâteau, se faisait croquemitaine exprès ». Mais la mère! « Elle adorait son Paul, le gâtait, lui pardonnait tout », la pauvre femme! L'empire que le bohème prit sur sa mère fut d'une impitoyable exigence. Lui extirpant plus tard toute sa fortune jusqu'aux derniers deniers, il eut envers elle des attitudes odieuses. Mais il a retenu d'elle la douceur intérieure, et, durant toute sa pauvre vie, la poète traînera sa nostalgie maternelle déguisée à peine. Et, lorsque ce ne sera pas la mère, ce seront des images de sœur auxquelles il aspirera. C'est cette nostalgie qui sera la source de ses langueurs, de son besoin de douceur immense, de son exquise délicatesse :

De la douceur, de la douceur, de la douceur !
Calme un peu ces transports fébriles, ma charmante.
Même au fond du déduit parfois, vois-tu, l'amante
Doit avoir l'abandon paisible de la sœur.

Sois langoureuse, fais ta caresse endormante,
Bien égaux tes soupirs et ton regard berceur.
Va, l'étreinte jalouse et le spasme obsesseur
Ne valent pas un long baiser, même qui mente !

(*Lassitude [Poèmes saturniens].*)

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est chaque fois pas tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

...Son regard est pareil au regard des statues
Et pour sa voix, lointaine et calme et grave, elle a
L'inflexion des chères voix qui se sont tues.

(*Mon Rêve familial [Poèmes saturniens].*)

Et encore :

Si que me voilà seul à présent, morne et seul,
Morne et désespéré, plus glacé qu'un aïeul,
Et tel qu'un orphelin pauvre sans sœur aînée.

O la femme à l'amour câlin et réchauffant,
Douce, pensive et brune et jamais étonnée,
Et qui parfois vous baise au front, comme un enfant !

(*Vœu [Poèmes saturniens].*)

Et puis surtout :

Ment-elle, ma vision chaste
D'affinité spirituelle,
De complicité maternelle,
D'affection étroite et vaste ?

(*Sagesse.*)

D'ailleurs nous savons que, malgré le martyre qu'il lui imposa, Verlaine n'a jamais cessé d'être attaché à sa mère. Il nous le dit dans un passage de ses *Confessions* écrit après la mort de la pauvre femme et rapporté par M. Coulon, dans son livre *Verlaine, poète saturnien* :

« Eh bien! je rêve souvent, presque toujours d'Elle, nous nous querellons, je sens que j'ai tort, je vais le lui avouer, implorer la paix, tomber à ses genoux, plein de quelle peine de l'avoir contristée, de quelle affection désormais toute à elle et pour elle!... Elle a disparu! et le reste de mon rêve se perd dans l'angoisse croissante d'une infinie recherche inutile...

» ... Mais non! elle vit, ma mère, dans mon âme, et je lui jure ici que son fils vit avec elle, pleure dans son sein, souffre avec elle et n'eut jamais un instant, fût-ce dans les pires erreurs, plutôt faiblesses, sans se sentir sous sa protection, reproches et encouragements toujours!... »

Parce que sa mère lui passait toutes ses fantaisies, Verlaine a pris facilement l'habitude de ne point résister à ses désirs, à ses impulsions de toute sorte. Il ne s'y opposera jamais. Ainsi s'accroît la sensualité prodigieuse qui est à la base de son tempérament. Il est, comme dit M. Coulon, « un jouisseur de toutes les voluptés : les matérielles comme les spirituelles, les délicates comme les grossières; tout lui est bon, délicieux. D'une ardeur folle pour tout ce qui satisfait gosier et reins, comme pour tout ce qui satisfait cœur et cervelle, il va à l'alcool comme il ira à l'amitié, comme il ira à l'amour, comme il est allé à l'art, comme il est allé à Dieu, sans délai et sans mesure, en gourmet qui pimente un goinfre. »

Nous avons déjà réuni trois éléments d'étude : nostalgie du sein maternel, besoin de douceur et d'idéalisation, sensualité féroce. Ceci nous permet d'expliquer déjà comment lui, qui ne résiste à rien, pourra si facilement passer du blanc au noir et du noir au blanc, comment il parera d'ignobles femmes de grâces liliales et comment, en somme, il poétisera, stylisera, idéalisera, ce qu'il approche. L'exquis poète, musical et tendre, réalise dans ses vers un désir inconscient.

Nous comprendrons ainsi l'ivrogne et l'amoureux sensuel de Rimbaud; nous comprendrons que, découvrant le premier ce prodige, il ait transféré sur lui son besoin de douceur et d'amour, le trouvant tant plus pareil à lui que son insignifiante femme! Nous ne nous étonnerons pas non plus du délicieux fiancé de la Bonne Chanson ni du néophyte de Sagesse.

M. Marcel Coulon explique son ivrognerie par sa sensualité aveugle. Certes, elle est à la base. Mais n'est-ce pas aussi un peu pour se procurer artificiellement ce paradis de douceur et de rêve qui dort au fond de lui? L'ivrognerie de Verlaine apparaît comme un moyen externe, matériel, d'atteindre au narcissisme.

Quant à son homosexualité, qu'il soutient très ouvertement et avec des arguments irréfutables, à l'encontre de bien des critiques littéraires, M. Marcel Coulon l'interprète ainsi : Verlaine est laid.

A vingt ans, un trouble nouveau,
Sous le nom d'amoureuses flammes,
M'a fait trouver belles les femmes,
Elles ne m'ont pas trouvé beau.

(Sagesse.)

Et dans la pièce des *Poèmes Saturniens* intitulée *Grotesques*, où il projette fidèlement ses complexes, écoutez-le qui dit :

Leurs jambes pour toutes montures,
Pour tous biens l'or de leurs regards,
Par le chemin des aventures
Ils vont, haillonneux et hagards.

Le sage, indigné, les harangue;
Le sot plaint ces fous hasardeux;
Les enfants leur tirent la langue
Et les filles se moquent d'eux.

C'est qu'odieux et ridicules,
Et maléfiques, en effet,
Ils ont l'air, sur les crépuscules,
D'un rêve mauvais que l'on fait.

.....

Donc, allez, vagabonds; sans trêve,
Errez, funestes et maudits,
Le long des goufres et des grèves,
Sous l'œil fermé des paradis !

La nature à l'homme s'allie
Pour châtier comme il le faut
L'orgueilleuse mélancolie
Qui vous fait marcher le front haut.

.....

Tout vous repousse et tout vous navre,
Et quand la mort viendra pour vous,
Maigre et froide, votre cadavre
Sera dédaigné par les loups !

Donc Verlaine est laid, il est repoussé des femmes, et c'est aussi
un sensuel féroce :

J'ai la fureur d'aimer. Mon cœur si faible est fou,
N'importe qui, n'importe quel et n'importe où,
Qu'un éclair de beauté, de vertu, de vaillance,
Luise, il s'y précipite, il y vole, il s'y lance.

(Amour.)

Mauvais, oui; méchant, nenni.
La sensualité seule,
Chair folle, lombes et gueule,
Trouble son désir béni.

(Sensualité.)

Alors, pour M. Coulon, ne pouvant s'assouvir normalement, il part à la recherche des hommes. Son homosexualité n'est pas « congénitale ». Or, l'homosexualité n'est jamais congénitale, au sens propre du mot. Le trouble peut remonter très loin dans l'enfance, mais nul n'est homosexuel en naissant ! Nous verrions plutôt chez Verlaine ce que le D^r Hesnard nous a appris à déceler chez les autres : l'expression la plus poussée du narcissisme. En effet, habitué très tôt à faire ce qui lui plaît, car son père est mort de bonne heure, il est devenu égocentrique. Il fallut peu à peu que tout — et sa mère eut à s'en apercevoir ! — contribuât à assouvir ses instincts. Alors, plus rien ne l'intéresse que de se laisser balloter par ses penchants et, comme il est intelligent, il s'intériorise. Son besoin de douceur et de « complicité maternelle » s'accuse et il en pare son âme. Ce qu'il va rechercher désormais, ce n'est plus que cet unique désir éperdu qui fait corps avec son être spirituel. Il lui faut trouver l'écho d'une telle puissance intérieure, et il est très réel que cela lui est impossible chez les femmes. Et chez les hommes, il ne peut pas ne pas se heurter à la barrière de dégoût qui enclôt la communion de deux âmes. D'ailleurs, l'onanisme ne supplée-t-il pas à la déficience des femmes ? Et les vénales ? et les faciles ? auprès desquelles il se cantonnera plus tard. Si, en réalité, Verlaine est porté tout jeune vers l'homosexualité, c'est parce qu'il a déjà l'inconscient besoin de se retrouver en quelqu'un qui lui ressemble étrangement. Aimer un homme comme lui, qui serait son miroir exact, sa propre image, c'est atteindre la cime du narcissisme.

Alors vient Rimbaud. Il est précocement génial, c'est un fou aussi. Verlaine se trompera en croyant trouver en lui son miroir, car en vérité Rimbaud diffère considérablement de lui. Mais ils ont la même communion dans la puissance des rythmes, dans la magie des mots et des sons. Ils pourront, en certains points, être des frères spirituels.

Car Verlaine est avant tout un érotique cérébral. « Pour un érotique cérébral comme celui-ci, écrit M. Marcel Coulon, la femme, à moins d'être une Staël, une George Sand, et encore ! ne peut satisfaire que la fressure. » (1).

(1) Erotique cérébral : trop ? M. Coulon a raison. Mais pas assez aussi, car

Il est avéré d'ailleurs que Verlaine a la haine de la femme, peut-être parce qu'il a la même sensibilité qu'elle. « C'est par les mots qu'on prend les femmes », écrit délicieusement le docteur Voivenel. C'est par les mots que Verlaine fut pris.

Il se rend compte, plus ou moins consciemment, de son imprégnation maternelle, il sent en lui un besoin de douceur, de féminité, cela doit intimement révolter le peu de raison qui lui reste. Alors il pros- crit la femme :

O la femme ! Prudent, sage, calme ennemi,
N'exagérant jamais ta victoire à demi,
Tuant tous les blessés, pillant tout le butin
Et répandant le fer et la flamme au lointain.

(*Amour.*)

et puis c'est le dédain de :

LOMBES.

Deux femmes des mieux m'ont apparu cette nuit.
Mon rêve était au bal, je vous demande un peu !
L'une d'entre elles, maigre assez, blonde, un œil bleu,
Un noir, et ce regard mécréant qui poursuit.

L'autre, brune au regard sournois qui flatte et nuit,
Seins joyeux d'être vus, digne d'un demi-dieu !
Et toutes deux avaient, pour rappeler le jeu
De la main chaude, sous la traîne qui bruit,

Des bas de dos très beaux et d'une gaieté folle
Auxquels il ne manquait vraiment que la parole,
Royale arrière-garde aux combats du plaisir.

Et ces dames — scrutez l'armorial de France —
S'efforçaient d'entamer l'orgueil de mon désir
Et n'en revenaient pas de mon indifférence.

(*Parallèlement.*)

un érotique cérébral puissant est capable de spiritualiser une femme, de lui donner une personnalité fictive et de se complaire psychiquement dans le spectacle de l'amour !

Enfin voici l'aveu :

Le roman de vivre à deux hommes
Mieux que non pas d'époux modèles,
Chacun au tas versant des sommes
De sentiments forts et fidèles.

.....

Scandaleux, sans savoir pourquoi
(Peut-être que c'était trop beau),
Mais notre couple restait coi
Comme deux bons porte-drapeau,

Coi dans l'orgueil d'être plus libres
Que les plus libres de ce monde,
Sourds aux gros mots de tous calibres,
Inaccessible au rire immonde.

(Parallèlement.)

Confrontez ces vers avec ceux des *Ariettes oubliées*, où il montre si bien le besoin qu'il a d'une âme pareille, la recherche de ce reflet de lui-même comme en un miroir idéal :

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas ?

O que nous mêlions, âmes sœurs que nous sommes,
A nos vœux confus la douceur puéile
De cheminer loin des femmes et des hommes
Dans le frais oubli de ce qui nous exile.

Si bien qu'à force de se rechercher lui-même, ce qu'il réalise en partie dans ses vers, dont la musique symbolique traduit son âme,

il prend largement conscience de cette recherche et de la beauté du métier de poète qui lui permet de la réaliser :

O poète, faux pauvre et faux riche, homme vrai !

(*Caprice [Parallèlement].*)

Donc, Verlaine est un narcissique. Il fait de la musique en vers pour essayer de se retrouver lui-même. C'est dans cette même musique qu'il appelle la femme-sœur et la femme-mère. Nous bouclons la boucle en revenant au point de départ :

O la femme à l'amour câlin et réchauffant !

Mais alors qu'avec la même sensualité païenne il écoute l'aumônier de la prison belge et qu'il devient le vertueux auteur de *Sagesse*, il n'en garde pas moins en lui la même nostalgie de la femme et de la mère. Et alors, de même qu'il avait opéré un transfert affectif sur Rimbaud, voici maintenant qu'il chante la Vierge et qu'il transporte sur elle tout l'idéal qui s'agitait au fond de lui. La voici retrouvée la femme liliale, la mère :

Je ne veux plus aimer que ma mère Marie,

Tous les autres amours sont de commandement...

Il faudrait citer toute cette pièce de *Sagesse*. Il se noie en la vision et en l'amour de la Vierge :

C'est par elle que j'ai voulu de ces chagrins,

C'est pour elle que j'ai mon cœur dans les Cinq Plaies,

Et tous ces bons efforts vers les croix et les claies,

Comme je l'invoquais, Elle en ceignit mes reins.

Voilà donc Verlaine assagi. La sublimation chrétienne l'enveloppe et le calme. Comme Gérard de Nerval à la fin de sa vie confondra l'inaccessible femme idéale avec la mère divine, Verlaine atteint les sommets du narcissisme et s'y baigne.

Pour affermir d'ailleurs cette opinion, nous citerons ce jugement de M. Marcel Coulon, qui n'est pas, que nous sachions ! psychanalyste :

« Avec les *Poèmes saturniens*, nous n'en sommes cependant qu'à

l'étape du regret et d'une désespérance qui cherche dans l'art le refuge plus tard demandé à la Foi. Qui le cherche et qui l'a trouvé ? Le poète traîne un passé lourd de fautes, si lourdes que ce passé condamne irrémédiablement son avenir. Il le sait, mais il jouit en artiste de ce regret qui l'accable, il trouve à le fixer dans le verbe une vraie joie. »

Nous sommes tout à fait d'accord. Mais pour nous ce regret et cette désespérance ne viennent pas tant du remords, que Verlaine a trop de fausse candeur pour subir, que de ce besoin insatisfait et insatiable de se contempler dans un miroir de douceur. C'est ce qui donne à la poésie verlainienne sa couleur, ce demi-ton de grisaille et de pluie qui enveloppe ses poèmes et cette petite plainte délicate qui, d'un bout à l'autre, y court.

2° Analyse de vers.

Verlaine est le maître de l'école symboliste. Le symbolisme est, d'après le *Larousse*, un « mouvement poétique qui, par réaction contre l'art des Parnassiens, a cherché à la fin du xix^e siècle à exprimer les secrètes affinités des choses avec notre âme.

» La poésie du Symbolisme ressemble à la musique par son objet, cet objet étant de rendre les sentiments et les émotions qui échappent à l'analyse, par ses moyens, les rythmes et les sons. »

La musique même des vers symbolistes exprime donc l'état d'âme du poète. D'ailleurs, a dit Cabanis, « le rythme de la poésie n'est qu'une imitation de celui de la musique ». Et puis, l'inoubliable *Art poétique de Verlaine* ne dit-il pas :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

La musique est donc la préoccupation essentielle de l'école symboliste, avec sa « chanson grise », son « prends l'éloquence et tords-lui son cou », son : « dis la nuance » et puis :

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent, qui fuit d'une âme envolée
Vers d'autres cieus, à d'autres amours.

Etant parvenu à deviner Verlaine d'après sa biographie et l'observation pour ainsi dire macroscopique de ses œuvres, nous avons pensé que l'examen plus détaillé de ses vers ne nous donnerait rien de plus, à moins peut-être de leur faire dire plus qu'ils ne veulent. La musique restait, dans l'écrin précieux du livre, un peu mystérieuse. Et pourtant, c'est d'elle que vient toute la beauté de l'œuvre verlainienne. Nous avons essayé de l'analyser et de creuser les symboles qu'elle représente.

Cet essai, un peu audacieux peut-être, nous a permis de déceler et de faire surgir au-dessus de la barrière des mots l'inconscient dans toute sa torpeur latente.

Les deux premières études nous montreront comment est exprimé l'inconscient, après que nous ayons déchiqueté le symbole musical. La troisième nous montrera à la fois le symbole musical et le symbole global d'une pièce exprimé par la coordination des différents symboles musicaux. Nous espérons ainsi mettre au grand jour la réalité, le fond de l'âme verlainienne, dont on ne prend qu'une teinte légère à la simple lecture.

PREMIÈRE ANALYSE.

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre dans mon cœur ?

O bruit doux de la pluie !
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie !

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi ! Nulle trahison ?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine.

a) *Première strophe* :

Elle représente une gamme ascendante.

« Pleure » et « cœur » sont des sons graves, « pleut » est un accord. A : ville, le ton s'élève, monte encore à « Quelle est » et se stabilise ensuite en une extrême douceur pour la fin (douceur du « nè », long, de « pénètre »).

Cette gamme verbale représente la tristesse qui s'impose par les sons graves et qui devient l'objet d'une douce résignation.

b) *Deuxième strophe* :

Le premier vers, composé de mots monosyllabiques, représente parfaitement la pluie sautillante. Parallèlement, l'esprit subtil s'amuse à regarder tomber sa tristesse comme la pluie.

Accent grave sur « terre », marquant l'écoulement de la pluie; arrêt à « toits ».

Reprise de la pluie et de la tristesse aux deux derniers vers, indiquée par le *œu* de « cœur », et le *uie* de « énuie », soulignée par le O, la rime adéquate et le *e* muet terminal.

c) *Troisième strophe* :

Recrudescence aux deux premiers vers. Les *eur* accusent la tristesse, peignent la monotonie par leurs parfaites répétitions si proches.

« Quoi ! », c'est ici comme le joueur de scie musicale donnant un coup d'archet et effleurant brusquement du doigt le métal pour briser le son dès sa naissance. Et c'est tout de suite l'interrogation. L'esprit qui jetait à la deuxième strophe un mince filet de regard :

O bruit doux de la pluie !

ouvre maintenant franchement les yeux :

Quoi nulle trahison ?

Ce deuil est sans raison.

d) *Quatrième strophe* :

Et puis le voici submergé par l'énorme dernière vague : trois rimes en *eine*, 1, 3 et 4; le « pourquoi » final du deuxième vers étant une pause. Et submersion totale, et résignation.

En résumé :

eur et *uie* expriment la tristesse;
les *oi* sont des pauses qui tiennent en haleine;
résignation et submersion par les *eine*.

Procédé très simple : monotonie d'ensemble due aux répétitions d'un même son et aux trois rimes accordées de chaque strophe.

On constate, en définitive, une tritesse basale, sans cause nette, traduisant un état permanent, une véritable couleur de l'inconscient.

DEUXIÈME ANALYSE.

O triste, triste était mon âme
A cause, à cause d'une femme.

Je ne me suis pas consolé
Bien que mon cœur s'en soit allé,

Bien que mon cœur, bien que mon âme,
Eussent fui loin de cette femme.

Je ne me suis pas consolé,
Bien que mon cœur s'en soit allé.

Et mon cœur, mon cœur trop sensible
Dit à mon âme : Est-il possible,

Est-il possible — le fût-il —
Ce fier exil, ce triste exil?

Mon âme dit à mon cœur : Sais-je
Moi-même que nous veut ce piège

D'être présents bien qu'exilés,
Encore que loin en allés?

Au premier vers, nous voyons une première répétition : « O triste, triste ». Il faut remarquer l'accent aigu douloureux, de l'*i*. Suit l'apaisement consécutif : « cause — cause — femme ».

Le « Je ne me suis pas consolé », plus vif, c'est le bercement émotif, précédent l'explication de l'état psychique.

Reprise de « Je ne me suis pas consolé ». Le poète se berce de son état et de la cause de ce dernier (de plus, la répétition lui permet d'exhaler sa plainte en toute élégance et simplicité).

Ensuite le mouvement change. Le ton se hausse grâce aux trois dédoublements côte à côte (mon cœur — est-il possible — exil), de façon qu'après ce paroxysme plus d'abandon permette de creuser plus profondément la cause paradoxale de l'état émotif.

TROISIÈME ANALYSE.

Les deux exemples précédents viennent de nous montrer comment l'état intérieur est traduit par la musique des vers. Ce qui est dit est tout à fait simple et ne prévaut que par la richesse des mots au point de vue auditif. Voici maintenant une troisième pièce. Nous allons d'abord l'étudier comme les précédentes, puis nous montrerons la correspondance qui existe entre les phrases musicales et la vie réelle du poète.

Le son du cor s'afflige vers les bois
D'une douleur on veut croire orpheline
Qui vient mourir au bas de la colline
Parmi la brise errant en courts abois.

L'âme du loup pleure dans cette voix
Qui monte avec le soleil qui décline
D'une agonie on veut croire câline
Et qui ravit et qui navre à la fois.

Pour faire mieux cette plainte assoupie
La neige tombe à longs traits de charpie
A travers le couchant sanguinolent,

Et l'air a l'air d'être un soupir d'automne,
Tant il fait doux par ce soir monotone
Où se dorlote un paysage lent.

1° *Détail musical.*

a) *Premier quatrain :*

Il faut lire d'un trait jusqu'à « douleur », avec une longue très insistante sur « afflige ». Après « douleur », un arrêt, une extrasystole pour ainsi dire : le doigt du pianiste frappe vivement la note et se retire brusquement. Il en coule le reste de la strophe avec, sur « orpheline », « colline » et « brise », des longues moins âpres que sur « afflige ».

b) *Deuxième quatrain :*

Accent grave impressionnant sur « pleure », avec un écho dans le rejet « Qui monte ». Dès lors, soumission à cette voix, attention totale : l'esprit de l'auteur subit la voix (douceur de « décline », « agonie », « câline »). Après « agonie », *extrasystole* moins marquée qu'après le douleur de la première strophe, sorte de demi-soupir atténué par la teinte de résignation.

c) *Premier tercet :*

Assoupissement de la plainte, mais toujours la molle soumission accusée par les *p* de « plainte », « assoupie », « charpie » : mollesse des *p*, douceur un peu acidulée des *ie*.

Pause après « travers » et après « couchant », marquant la lenteur de la tombée de la neige : le doux, le bienfaisant écrasement.

d) *Deuxième tercet :*

Voici l'éclair musical de « Et l'air a l'air », petite ritournelle traînant en une fin dorlotante comme une tête retombant après un sursaut sur une poitrine.

2° *Le symbole global.*

Dans les premiers vers il se balance un soupçon de tristesse, comme le leitmotiv de la poésie verlainienne. D'où vient-elle cette fois-ci, la tristesse résignée ? Sur quel squelette est-elle moulée ?

L'âme du loup, de l'ancien loup que n'est plus le Verlaine de *Sagesse*, pleure... Echo de l'autrefois. Le repentir tombe, neige blanche, voile aérien sur le passé sanglant (l'attentat contre Rimbaud, peut-être?) et, sous son action, voici éclore l'apaisante douleur, dorlotante comme « un soupir d'automne », la douce, l'efficace mélancolie consécutive au repentir.

C'est en somme tout le Verlaine de l'époque de *Sagesse*, le Verlaine remanié par un aumônier de prison, qui transparait dans cette pièce, expression directe de l'inconscient du poète.

QUATRIÈME ANALYSE.

Si, enfin, l'on veut montrer plus immédiatement encore l'intégration de l'inconscient dans l'œuvre de Verlaine, il suffit d'écouter l'inégalable musique de la *Chanson d'automne*.

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffoquant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
De-çi de-là,
Pareil à la
Feuille morte.

Cette délicieuse phrase musicale ne traduit-elle pas mieux que toute introspection ce qu'on pourrait appeler l'état cénesthésique de l'âme verlainienne, tout imprégné de langueur ? L'esprit disséquant de l'observateur ne peut même pas analyser la musique, il se heurte à la simplicité de l'expression. A tout prix, il faut subir, pareil soi-même à la feuille morte. L'inconscient du poète surgit ; celui du lecteur ne peut qu'en être le miroir.

Conclusion.

On pourrait multiplier à l'infini ces exemples, on trouverait toujours une chanson grise, de la candeur et de la naïveté, une peine étrange. L'éternel enfant qu'est Verlaine se cache derrière un rideau de brume. Il ne regarde pas froidement les choses, il les encercle d'une sorte de clarté lunaire. Ce qu'il chante avant tout, en la langueur de son âme, c'est ce qu'il a refoulé : nostalgie de la mère qu'il n'a pu cristalliser ni dans la femme ni dans l'homme ; cette douceur à laquelle il revient toujours après les pires orgies comme après les plus détestables actions et qui n'est que le reflet de l'imprégnation maternelle.

III

BAUDELAIRE

L'année dernière, dans sa thèse inaugurale, notre camarade et ami le Docteur Castelbou a mis en lumière, grâce à la psychanalyse, les traits essentiels du caractère du grand poète. A ce moment, nous bercions notre esprit du rêve ambitieux d'apporter nous-même quelque clarté à ce problème, et, si nous n'avions pas eu déjà des idées très arrêtées, nous ne nous permettrions pas aujourd'hui d'y revenir. Mais, en somme, comme pour les constructions de l'esprit, la multiplicité des ouvriers est une garantie et de l'intérêt de la question et de la façon dont elle sera résolue, nous prendrons la liberté de revenir sur quelques points essentiels de la vie spirituelle de l'auteur des *Fleurs du Mal* et d'en marquer très succinctement quelques autres. On trouve d'ailleurs dans le livre de M. François Porché, sur la *Vie douloureuse de Baudelaire*, des indications si précieuses sur le sujet qui nous occupe qu'il serait impardonnable de ne pas les utiliser ici et de ne pas apporter une nouvelle observation à notre thèse.

On peut concevoir dans l'étude de la personnalité baudelairienne le même processus que celui que nous avons déjà isolé chez Gérard de Nerval et chez Verlaine, c'est-à-dire une marche progressive vers l'idéal, de la mère à la divinité.

1° La hantise maternelle.

Fils d'une femme exquise et d'un vieillard, Baudelaire a peu connu ce vieillard, mais il a vivement adoré sa mère. Son père, il a dû très tôt le considérer comme un aïeul. Triste et morne a dû lui paraître l'image du devoir et de l'avenir qu'il incarnait. Mais

c'est surtout à un demi-frère, issu d'un premier mariage du père, que s'est heurtée l'âme enfantine. Le choc a été rude qui a déterminé un Œdipe sans merci. Père et frère ont dû faire bloc dans le jeune esprit pour s'opposer à la douceur maternelle.

O la douceur maternelle ! L'enfant grandit, le vieillard s'éteint. La passion de l'enfant rayonne. « Le cas, d'ailleurs, écrit M. Porché, n'est pas si rare, surtout lorsque la mère est jeune et coquette. M^{me} Baudelaire a tout juste 30 ans, et le noir, comme on dit, lui va bien. » Et encore : « Entendez-moi bien, il ne s'agit pas uniquement d'affection, de tendresse. Le petit garçon va sur ses 7 ans. On peut sourire. Je n'oublie point son âge. Mais je n'écris pas non plus pour scandaliser; je n'affirme rien que le poète, plus tard, n'ait expressément confessé. » Il est rare de trouver dans la littérature un cas où l'inceste œdipien ait été aussi poussé, et le témoignage de M. François Porché est d'un précieux secours pour la psychanalyse. N'écrit-il pas, d'ailleurs : « Il plaît à tout enfant que sa mère soit bien mise, et non point tant par vanité, la vanité ne viendra qu'ensuite, que par un sentiment esthétique, tout à fait égoïste et désintéressé, c'est-à-dire personnel à l'enfant et indifférent à l'opinion d'autrui. Bref, c'est pour lui-même que l'enfant trouve plaisir à la toilette de sa mère, comme l'amant passionné à la toilette de sa maîtresse. Que dis-je ? bien davantage. Car le chatouillement du satin, le cliquetis des bijoux, l'arôme puissant de la fourrure, ce sont, pour un enfant sensuel, autant de découvertes. Le poète, plus de trente ans après, se souvenait encore avec émotion du choc qu'il avait reçu de ces voluptés. Quand nous parlons de l'amour d'un enfant, ce mot « enfant » nous abuse. Rien de moins « enfantin » en réalité. Ce sont les amours des adultes, souvent, qui sont puériles ou entachées d'une foule d'éléments étrangers à l'amour même. L'enfant ayant une individualité propre, mais n'ayant aucune personnalité sociale, l'amour-passion, chez lui, existe pour ainsi dire à l'état pur. Dans ce sentiment exclusif, rien ne compte que son objet. Celui-ci accapare l'âme entière. » Nous ne voudrions pas faire faire à M. Porché de la psychanalyse malgré lui. Nous remarquerons seulement la valeur que prend son témoignage en tant que notion de psychologie courante et sans surcharge d'esprit allemand.

M. Porché analyse ensuite avec maîtrise ce qui se passa dans l'âme du poète lors de la grande trahison. Car sa mère le trompe. Elle se remarie. Douleur profonde de l'enfant, haine sourde envers le beau-père, qui ne manque pourtant à aucun de ses devoirs. L'enfant refoule, mais son cœur est brisé. Toute sa vie, il restera sous l'influence de ce choc. Il sera aigri, révolté. En furetant dans les *Fleurs du Mal*, il est facile de vérifier cette réelle imprégnation de l'enfant par sa mère. Témoin, *Don Juan aux Enfers* :

Quand don Juan descendit vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,
D'un bras vengeur et fier saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,
Tandis que Don Luis, avec un doigt tremblant,
Montrait à tous les morts errant sur le rivage
Le fils audacieux qui railla son front blanc.

Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brilla la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

Nous voyons transparaître ici le complexe d'OEdipe : don Juan étant Baudelaire lui-même, les femmes gémissantes les maîtresses vulgaires dont ne peut que se détacher et se dégoûter un esprit

supérieurement poétique, don Luis le père ou, mieux, le beau-père et Elvire l'épouse-mère. Elle est ici suppliante, la mère. Baudelaire, jaloux, a ainsi réalisé son désir instinctif de vengeance. Du même coup, nous voyons les conséquences du refoulement furieux : le poète, calme, orgueilleux, perdu dans son rêve pour effacer sa douleur.

Tout ainsi se retrouve. Le souvenir du drame infantile :

Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère
Des rires effrénés mêlés au sombre pleur.

(*Lesbos.*)

La hantise maternelle :

Et pourtant aimez-moi, tendre cœur ! soyez mère...

(*Chant d'automne.*)

... Fugitive beauté

Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?
Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O-toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

(*A une passante.*)

Lorsque la bûche siffle et chante, si le soir,
Calme, dans le fauteuil, je la voyais s'asseoir,
Si, par une nuit bleue et froide de décembre,
Je la trouvais tapie en un coin de ma chambre,
Grave, et venant du fond de son lit éternel,
Couvèr l'enfant grandi de son œil maternel,
Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse,
Voyant tomber des pleurs de sa paupière creuse ?

(*G. III.*)

La force même de l'obsession :

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles,
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers.

(*Obsession.*)

Et son éternité :

Loin du monde railleur, loin de la foule impure,
Loin des magistrats curieux,
Dors en paix, dors en paix, étrange créature,
Dans ton tombeau mystérieux;

Ton époux court le monde, et ta forme immortelle
Veille près de lui quand il dort;
Autant que toi sans doute il te sera fidèle
Et constant jusques à la mort.

(Une martyre.)

Ainsi sensibilisé par sa mère, le poète éprouvera le dégoût de la maîtresse charnelle. Ce qu'il exprime dans *A celle qui est trop gaie*, où il dit la vouloir blesser, pour :

T'infuser mon venin, ma sœur !

Et il l'a blessée réellement un soir d'ivresse et de folie !

Si seulement il pouvait la rendre pareille à son image ! il ne peut qu'imiter Gérard de Nerval, se fabriquer intérieurement un type idéal de femme, et la chercher en vain, terriblement en vain.

Ceci explique comment il peut poursuivre platoniquement des femmes sans avoir la force ni même le désir d'objectiver sa passion. « Nature double, dit M. François Porché, il est inquiet de débauche, mais en même temps assoiffé d'amour chaste, d'amour immaculé, avide de paroles berceuses, de caresses maternelles. » Voilà pourquoi, après avoir longtemps et ridiculement soupiré auprès de Mme Sabatier, le lendemain du jour où enfin elle se donne tout est rompu.

C'est alors qu'il écrit :

Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,
Que diras-tu, mon cœur, cœur autrefois flétri,
A la très-belle, à la très-bonne, à la très-chère,
Dont le regard divin t'a soudain refléuri ?

— Nous mettrons notre orgueil à chanter ses louanges :
Rien ne vaut la douceur de son autorité;
Sa chair spirituelle a le parfum des Anges,
Et son œil nous revêt d'un habit de clarté.

Que ce soit dans la nuit et dans la solitude,
Que ce soit dans la rue et dans la multitude,
Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau.

Parfois il parle et dit : « Je suis belle, et j'ordonne
Que, pour l'amour de moi, vous n'aimiez que le Beau;
Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone.

Et aussi le *Flambeau vivant* :

Ils marchent devant moi, ces yeux pleins de lumières,
Qu'un Ange très-savant a sans doute aimantés;
Ils marchent, ces divins frères qui sont mes frères,
Secouant dans mes yeux leurs feux diamantés.

Me sauvant de tout piège et de tout péché grave,
Ils conduisent mes pas dans la route du Beau;
Ils sont mes serviteurs et je suis leur esclave;
Tout mon être obéit à ce vivant flambeau.

Charphants yeux, vous brillez de la clarté mystique
Qu'ont les cierges brûlant en plein jour; le soleil
Rougit, mais n'éteint pas leur flamme fantastique;

Ils célèbrent la mort, vous chantez le réveil;
Vous marchez en chantant le réveil de mon âme,
Astres dont nul soleil ne peut flétrir la flamme !

2° Le narcissisme.

Paul Valéry, dans *Variété II*, attribue l'orientation du génie de Baudelaire aux deux faits suivants : d'abord à ce fait que, étant trop tard arrivé dans un monde trop vieux, il ne pouvait rivaliser avec

les grands romantiques qu'en se distinguant; puis à sa découverte d'Edgard Poe. Nous croyons Baudelaire beaucoup plus sincère. En réalité, il n'a point tant calculé, quoiqu'il en dise un mot dans son projet de préface aux *Fleurs du mal*, et cet effleurage a beaucoup plus l'air d'une excuse. Baudelaire, en vérité, s'est traduit. La couleur de ses vers, c'est sa révolte d'enfant, rancœurs et haines qui suivirent, le dégoût générateur d'ennui. Il s'est peint tel qu'il est, morne et souffrant, ne négligeant pas du reste les éclairs d'idéalisme qui peuvent étinceler dans le ciel écrasant de son spleen.

Quant à Poe, plus encore qu'une influence littéraire, c'est une action spirituelle qu'il exerce sur Baudelaire. S'il n'avait pas rencontré Poe, Baudelaire aurait été Baudelaire, plus âpre et plus exaspéré peut-être encore. Il avait trop de choses en lui. C'est surtout en lui procurant un bien-être moral que Poe l'a illuminé. Le docteur Castelbou a étudié ce transfert affectif de Baudelaire sur Poe, et nous prions de bien vouloir recourir à sa thèse. Il note très justement : « Cette intervention curative et spontanée était, hélas ! trop tardive. Et de plus, au lieu de diriger ses tendances personnelles vers un autre but, elle ne faisait que les exacerber encore, les rendre plus aiguës et plus sensibles. »

C'est que Baudelaire, à ce moment de sa vie, était déjà en plein narcissisme.

Tu te plais à plonger au sein de ton image;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur.
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

(*L'homme et la mer.*)

Depuis longtemps, il avait coulé ses regards en lui-même. Depuis longtemps aussi il avait reporté sur lui et sur l'art son grand besoin d'amour inassouvi et il n'en voyait qu'avec plus d'acuité et de dégoût le monde. Découvrant Poe, c'est une sorte de narcissisme à deux auquel il se livre. Il trouve en Poe tout ce qui fermente en lui. Poe est son miroir. Coup de fouet à l'idéalisme latent, si paradoxal que cela puisse paraître. On n'en cherchera que plus violemment « la Muse et la Madone », on aspirera à plus d'infini qu'il n'est possible d'en côtoyer ici-bas. On essaiera de s'envoler.

3° L'appel de l'infini.

C'est alors que le narcissisme de Baudelaire s'enfle et s'exagère. Il est en pleine possession de son art et cela le préoccupe :

O moine fainéant ! quand saurai-je donc faire
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux ? (1)

Il est « l'amant passionné du beau style », il sait qu'il « s'expose à la haine des multitudes », il n'en a cure. Il est tout à son besoin d'évasion :

Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe,
Loin du noir océan de l'immense cité,
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité ?

(Mœsta et errabunda.)

Ah ! « le réel étouffe entre ses quatre murs » sa pauvre âme :

Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve.

(Le Reniement de saint Pierre.)

La mort seule l'apaisera :

Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,
Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,
Qui vont se martelant la poitrine et le front,
N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole !
C'est que la mort, planant comme un soleil nouveau,
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau !

(La Mort des artistes.)

(1) On trouve d'ailleurs là une tendance masochiste très accentuée et l'aveu d'une tendance exhibitionniste, de même qu'on pourrait souligner dans l'œuvre de Baudelaire deux tendances : sadique et mystique.

Le seul espoir ! Peut-être, là, trouvera-t-il à satisfaire son rêve et cet éternel besoin de tendresse qui le tenaille. Il y a un Dieu, peut-être, et, s'il est, il aura la bonté de satisfaire enfin, écrasant le destin :

...Ceux dont le cœur dit : « Que béni soit ton jouet,
Seigneur ! que la douleur, ô Père, soit bénie !
Mon âme dans tes mains n'est pas un vain jouet,
Et ta prudence est infinie.

car :

Le son de la trompette est si délicieux,
Dans ces soirs solennels de célestes vendanges,
Qu'il s'infiltré comme une extase dans tous ceux
Dont elle chante les louanges.

(*L'imprévu.*)

CONCLUSIONS

En résumé, le terme de parapsychose poétique signifie que les poètes sont des demi-malades mentaux, ou plutôt que s'ils n'étaient pas poètes, ils seraient des malades mentaux.

Quant à la création poétique, qui est le résultat de cette maladie sublimée qu'est la parapsychose poétique, elle se décompose finalement en trois stades :

- 1° Un stade de sensibilisation, stade psychanalytique proprement dit, caractérisé par le refoulement des complexes et leur sublimation;
- 2° Un stade de latence, résultat du narcissisme, qui est à la fois psychanalytique (stagnation dans le subconscient et fermentation des symboles) et intellectuel (intervention de l'imagination, de l'intelligence, de la mémoire), et qui se termine par l'inspiration;
- 3° Un stade uniquement intellectuel de ciselage.

Les trois observations que nous avons publiées illustrent les deux premiers stades, les seuls qui soient pour nous intéressants. Elles montrent le refoulement des grands complexes, les paralysies plus ou moins complètes de la sexualité, les modifications progressives qu'ont subies les complexes, comme si les poètes modelaient inconsciemment leur sôuple

argilé. Elles nous amènent enfin au chemin du narcissisme et nous y montrent les poètes irrémédiablement penchés sur leur image, se poursuivant à travers leurs rêves et dans une recherche de l'idéal dans laquelle sombrent le plus souvent leurs trop fanatiques vaisseaux.

Vu : *Le Doyen,*

C. SIGALAS.

VU, BON A IMPRIMER :

Le Président,

MICHELEAU.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Bordeaux, le 26 novembre 1930.

Le Recteur de l'Académie,

F. DUMAS.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLENDY. — Les rêves et leur interprétation psychanalytique. Alcan, 1926.
- AMBROSE (Geneviève). — Some thoughts on the nature of genius. *Psyché*, London, 1924.
- ANTHEAUME et DROMARD. — Poésie et folie. Doin, 1908.
Anthologie de la nouvelle poésie française. Kra, 1928.
- ARRUFAT. — Essai sur le mode d'évolution de l'instinct sexuel. Thèse, Lyon, 1893.
- AUDEBRAND. — Les derniers jours de la Bohême.
- AUSTIN. — Genius, talent and intelligence. *Forum*, august 1928.
- BALENA. — Intellectual superiority and disturbances of endocrine equilibrium. *Brasil med.*
- BARBEY D'AUREVILLY. — Les œuvres et les hommes.
- BASCH. — Essai sur l'esthétique de Kant. Alcan, 1896.
- BAUDOIN. — La régression et les phénomènes de recul en psychologie. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel et Paris, 1924.
- Psychologie de la suggestion et de l'auto-suggestion. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel et Paris, 1924.
- Etudes de psychanalyse. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel et Paris, 1922.
- Psychanalyse de l'art. Alcan, 1929.
- Le symbole chez Verhaeren. Institut international de psychologie et de psychothérapie, Genève, 1924.
- BERGSON. — Essai sur les données immédiates de la conscience. Alcan, 1906, 5^e éd.
- BJERRE. — La folie géniale. *Mercure de France*, 1904.
- BOUCHUT. — Du névrosisme, 1877.

- BÔULENGER. — Poésie et démente. *Journ. de neurol.*, 1910.
- BOURGET (Paul). — Essai de psychologie contemporaine.
- BOUVIER. — L'art et la moralité. Genève, 1927.
- BRAUNSCHVIG. — Le sentiment du beau et le sentiment poétique. Alcan, 1904.
- BRÉMOND (Abbé Henri). — Prière et poésie. Grasset, 1926.
- Racine et Valéry. Grasset, 1930.
- Bulletin de la Société française de philosophie*. Séance du 28 janvier 1928 (discussion sur la poésie pure).
- CABANIS. — Rapports du physique et du moral chez l'homme.
- CARRIÈRE. — De la précocité intellectuelle chez l'homme. Thèse Paris, 1901.
- CHABANEIX. — Le subconscient chez les artistes, savants et écrivains. Thèse Bordeaux, 1897. Edité à Paris, chez Baillière, 1897.
- CHARPENTIER. — Le Symbolisme. Editions « Les Arts et le Livre », 1927.
- COURBON. — La convoitise incestueuse dans la doctrine de Freud et les conditions du désir sexuel. *Encéphale*, 1914.
- DARWIN. — L'expression des émotions.
- DELACROIX. — Psychologie de l'art. Alcan, 1927.
- DESCARTES. — Des passions.
- DUCHÉ. — De la précocité intellectuelle. Etude sur le génie. Thèse Paris, 1901.
- DWELSHAUERS. — L'inconscient. Flammarion, 1919.
- ELLIS. — Etudes de psychologie sexuelle. *Bulletin du Mercure de France*.
- FERNEL. — Les névrosés de la littérature et de l'histoire. *Rev. therap. des alcaloïdes*, 1912-1914.
- FOURCADE. — La constitution émotive. Thèse Paris, 1911.
- FREUD. — Psychopathologie de la vie quotidienne. Trad. JANKÉ-LEVITCH, Payot, 1922.
- Cinq leçons sur la psychanalyse, Payot, 1923.
- Totem et Tabou. Payot, 1924.
- Psychologie collective et analyse du moi. Payot, 1924.
- L'interprétation des rêves. Trad. MAYERSON. Alcan, 1925.
- Le rêve et son interprétation. Gallimard, 1925.

- FREUD. — Trois essais sur la théorie de la sexualité. Trad. docteur REVERCHON, Gallimard, 1925.
- Introduction à la psychanalyse. Payot, 1926.
- Essais de psychanalyse. Payot, 1927.
- Le Moïse de Michel-Ange. *Rev. franç. de psychanalyse*, n° 1, 1^{er} juillet 1927.
- Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci. Gallimard, Paris, 1927.
- Psychanalyse et médecine. Trad. Marie BONAPARTE. Gallimard, 1928.
- Ma vie et la psychanalyse. Trad. Marie BONAPARTE. Gallimard, 1928.
- FRY. — The artist and psychoanalysis. *Hogarth Press*, London, 1924.
- FUSIER. — Les Prédestinés. Contribution à l'étude des maladies nerveuses et mentales. Thèse Paris, 1887.
- GÉNÈS. — Quelques considérations sur les inventeurs (sains d'esprit, dégénérés, aliénés). Thèse Bordeaux, 1903.
- GERMAIN. — La musique et la psychanalyse. *Rev. franç. de psychanalyse*, 1928.
- GOURMONT (Jean de). — L'art et la morale. *Encéphale*, 1912.
- GOURMONT (RémY de). — Art et folie. Causerie de *la Dépêche*, 18 déc. 1907.
- GRAMMONT-LESPARRE. — Essai sur le sentiment esthétique. Bibl. de philosophie contemporaine.
- GRASSET. — Demi-fous et demi-responsables, 1907.
- GUYAU. — Les problèmes d'esthétique contemporaine. Alcan, 1913.
- HESNARD. — La psychanalyse. Stock, 1927.
- L'inconscient. Bibl. de l'Encyclop. scient., 1922.
- L'individu et le sexe (psychologie du narcissisme), Stock, 1921.
- La vie et la mort des instincts. Stock, 1927.
- Les psychoses et les frontières de la folie. Flammarion, 1924.
- La relativité de la conscience de soi. Alcan, 1923.
- La loi du symbolisme en psychiatrie générale. *Encéphale*, 1921.
- Les récents enseignements psychologiques de Freud. *Encéphale*, 1923.

- HESNARD. — Ce que tout praticien doit savoir du freudisme. *Bull. méd.*, 1923.
- Le complexe d'Œdipe dans l'œuvre de Freud. Congrès de Besançon, 1923.
- La psychanalyse et le praticien. *Journ. de méd. de Bordeaux*, 1927.
- HESNARD et LAFORGUE. — L'évolution psychiatrique. Payot.
- IMANTOFF (Mme, née Ourison). — Contribution à l'étude du rôle des émotions dans la genèse des psychoses. Thèse Paris, 1918.
- INGEGNIEROS. — Les hommes de génie. *Arch. de psych. de Buenos-Ayres*, sept. 1911.
- JAËLL. — L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques. Bibl. de philosophie contemporaine.
- JANET. — De l'angoisse à l'extase. Alcan, Paris, 1926.
- JOLY. — Psychologie des grands hommes. Paris, 1891.
- JONES. — Traité théorique et pratique de psychanalyse. Payot, 1925.
- LAFORGUE. — La psychanalyse et les rêves. Maloine, 1926.
- LAFORGUE et ALLENDY. — La psychanalyse et les névroses. Payot, 1924.
- LAIGNEL-LAVASTINE et VINCHON. — Les symboles traditionnels et le freudisme. *Paris médical*, 1920.
- LALO. — Introduction à l'esthétique. Armand Colin, 1912.
- Esthétique. Alcan, 1924.
- La beauté et l'instinct sexuel. Bibl. de culture générale. Paris, 1922.
- LAURENT. — Des états seconds. Variations pathologiques du champ de la conscience. Thèse Bordeaux, 1893.
- LEY. — Le subconscient et son exploration clinique. *Bull. Soc. de méd.* Bruxelles, 1920.
- LOMBROSO. — L'homme de génie. Alcan.
- LUTEMBACHER. — Nature et création artistique. *Æsculape*, 1923.
- MAEDER. — Guérison et évolution de la vie de l'âme. Rascher, Zurich, 1918.
- MARINESCO. — Introduction à la psychanalyse. Exposé des théories de Freud. *Rev. des sc. pures et appliquées*, Paris, 1923.

- MAURIAC (Dr Pierre). — Aux confins de la médecine, Grasset, 1926.
- MENTRE. — Les lois de la production intellectuelle. *Rev. phil.*, Paris, 1919.
- MORDELL. — The erotic motive in literature. Boni and Liveright, New-York, 1919.
- MOREAU. — Valeur du langage symbolique normal et pathologique. Thèse Bordeaux, 1929.
- MOREAU DE TOURS. — Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie et l'histoire.
- MOTTRAM. — Psycho-Analysis in life and art. *In the University Magazine*, Canada, avril 1925.
- NIETZSCHE. — La volonté de puissance.
- NORDAU. — Psycho-physiologie du génie et du talent.
— Dégénérescence.
- PADOVAN. — Il genio. *Riv. d'Italia*, Roma, 1905.
- PARIANI (Carlo). — Nouvelles recherches sur les rapports de l'art et de la folie. *Rivista di pathologica nervosa e mentale*, avril 1913.
- PELLETIER (Madeleine). — La prétendue dégénérescence des hommes de génie. *La Médecine moderne*, Paris, 1906.
- PRESCOTT. — Poetry and dreams. *In Journal of abnormal psychology*, 1912.
— The poetic mind. Macmillan Co, New-York, 1922.
- PROUVOST. — Le délire prophétique. Thèse Bordeaux, 1896.
- RABAUD. — La folie et le génie. *Rev. de l'Ecole d'anthrop.*, Paris, 1905.
- RAINHORN. — Considérations sur la méthode psychanalytique en psychothérapie. Thèse Paris, 1922.
- RÉGIS. — Précis de psychiatrie. Collection Testut.
— Poésie et folie. *Rev. philom. de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 1^{er} févr. 1906.
— Génie et talent. Le Tasse. *Journ. de méd. de Bordeaux*, 1905.
- RÉGIS et HESNARD. — La psychanalyse. *Encéphale*, 1913.
— La psychanalyse des névroses et des psychoses. Alcan, 1914.
- REYNAUD. — La crise de notre littérature. Hachette, 1929.
- RIBOT. — L'hérédité psychologique.

- RIBOT. — Maladies de la personnalité.
— Psychologie des sentiments.
— Essai sur l'imagination créatrice.
— La philosophie de Schopenhauer.
— La pensée symbolique. *Rev. de philos.*, 1915.
- RILEY. — Recent theories of genius. *J. Philos., Psychol. Lancaster*, 1905.
- RIVERS. — L'instinct et l'inconscient. Trad. Alcan, 1926.
- ROBINOVITCH (M^{lle}). — La genèse du génie. Comm. au Congrès d'Amsterdam, *Encéphale*, 1907.
- SAUSSURE (R. de). — La valeur scientifique de la psychanalyse. *Encéphale*, 1924.
— La méthode psychanalytique. Payot, 1922.
- SCHILLER. — Lettres sur l'éducation esthétique.
- SÉAILLES. — Essai sur le génie dans l'art. Bibl. de philosophie contemporaine.
- SOURIAU. — La rêverie esthétique. Alcan, 1906.
— Théorie de l'invention. Hachette, 1881.
— L'imagination de l'artiste. Hachette, 1901.
— La beauté rationnelle. Alcan, 1904.
— La suggestion dans l'art. Alcan, 1893.
— Philosophie des procédés artistiques : la Poésie. *Rev. des Cours et Conf.*, févr. 1929.
- SPASSOF. — Contribution à l'étude de l'instinct sexuel et de ses transformations dans les maladies mentales. Thèse Toulouse, 1901.
- SPENCER. — Principes de psychologie.
- SULLY-PRUDHOMME. — L'expression dans les beaux-arts. Alcan, 1883.
- THIBAUDET. — Psychanalyse et critique. *Nouv. rev. franç.*, 1^{er} avril 1921.
- TOULOUSE. — Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. *Ann. méd. psychol.*, Paris, 1897.
- TRÉLAT. — La folie lucide.
- TSANOFF. — On the psychology of poetic construction; an experimental method. *Ann. J. Psychol. Worcester*, 1914.

- VACHET. — La pensée qui guérit, Grasset.
- Connaissance de la vie sexuelle, Ed. de Vivre.
- L'inquiétude sexuelle, Grasset.
- VALÉRY (Paul). — Variété II, *Nouv. rev. franç.*, 1930.
- VALÉRY (Paul). — Variétés, II^e éd. *Nouv. rev. franç.*, 1930.
- VALÉRY-LARBAUD. — Paul Valéry. *Rev. de Paris*, 1^{er} mars 1929.
- VIGIEN. — La talent poétique chez les dégénérés. Thèse Bordeaux.
- VIGNES. — Essai sur la folie consciente. Thèse Paris, 1899.
- VINCHON. — L'art et la folie. *Æsculape*, 1923.
- L'art et la folie. Stock, 1924.
- VOIVENEL. — Littérature et folie. Thèse Toulouse, 1903, éditée à Paris.
- Le clavier de notre sensibilité. *Chronique médicale*, Paris, 1920.
- Narcissisme. *Progrès médical*, 1920.
- Les médecins et la poésie ou de l'incompressibilité de la sensibilité. *Progrès médical*, 1918.
- Le subscscient normal. *Progrès médical*, 1918.
- Du rôle de la maladie dans l'inspiration littéraire. *Mercur de France*, 1911.
- La raison chez les fous et la folie chez les gens raisonnables. Editions du Siècle.
- WALCH. — Anthologie des poètes français contemporains.
- Anthologie des poètes nouveaux.
- WITTY and LEHMANN. — Nervous instability and genius; poetry and fiction. *J. of abnormal psychol.*, April-June 1929.

On trouvera la bibliographie totale des ouvrages de psychanalyse de langue allemande dans la Psychanalyse de l'Art, de Ch. Baudoin, Alcan, 1929.

TABLE DES MATIÈRES

<i>AVANT-PROPOS</i>	Pages 9
---------------------------	------------

PREMIÈRE PARTIE

Étude psychologique.

I. — <i>La création poétique</i>	14
II. — <i>Le rôle de l'inconscient</i>	21
1° <i>Inconscient et création poétique</i>	21
2° <i>L'inconscient dans les œuvres</i>	27
III. — <i>Le facteur morbidité</i>	30

DEUXIÈME PARTIE

Étude psychiatrique.

Pathogénie de la parapsychose poétique.

I. — <i>L'intervention de l'esprit</i>	42
II. — <i>L'essence du poète</i>	49
1° <i>Introduction à la psychanalyse</i>	49
2° <i>Exploration psychanalytique</i>	54
a) <i>Les procédés d'expression symbolique</i>	59
b) <i>Le complexe d'Œdipe</i>	65
c) <i>Le complexe de Narcisse</i>	69
d) <i>Les applications du principe du plaisir</i>	75
e) <i>Résultats</i>	77

TROISIÈME PARTIE

Esquisses de psychanalyse.

I. — <i>Gérard de Nerval</i>	82
1° Le complexe d'Œdipe.....	82
2° Le chemin du narcissisme.....	84
3° Le narcissisme.....	86
4° Analyses de poèmes.....	89
5° Analyse de rêve.....	94
II. — <i>Verlaine</i>	97
1° Analyse de la vie.....	97
2° Analyse de vers.....	107
III. — <i>Baudelaire</i>	115
1° La hantise maternelle.....	115
2° Le narcissisme.....	120
3° L'appel de l'infini.....	122
CONCLUSIONS.....	125
BIBLIOGRAPHIE	127

